اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ
ڈاکٹر سیّد وضاحت حسین رضوی
Meer Zaheer Abass Rustmani

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی

اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی

کتاب : اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

مصنف : ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی

ناشر : ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی، آر ایس ۳/۱۶ ٹکیت رائے کالونی لکھنؤ

سنِ اشاعت: سنہ ۲۰۰۱ء

تعداد : چار سو (۴۰۰)

کتابت: سلام فیضی

طباعت: فیضی آرٹ پریس گورکھپور۔ فون: ۲۳۳۵۰۰

قیمت : **Rs. 300/00**

DR. SAYED WAZAHAT HUSAIN RIZVI
R.S.3/16 TIKAIT ROY COLONY LUCKNOW - 17
PH: (0522) 649043

تقسیم کار:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی

دانش محل امین آباد لکھنؤ

ادبی مرکز جامع مسجد گورکھپور

ایجوکیشنل بک ہاؤس مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڈھ

یہ کتاب

حکومتِ اتر پردیش اردو اکادمی کے مالی اشتراک سے

شائع ہوئی۔

منسوب

اپنے استادِ محترم

ڈاکٹر افغان اللہ خاں

اور

اُن کی شفقتوں

کے نام

اِنتسابؔ

اَپنے وَالدینؔ

سیدفصاحت حسینؔ رضویؔ

اوؔر

انیس النسأ

کے نام

جو میرے لئے ہمیشہ سے

سایۂ رحمت رہے ھیں۔

تعارف

نام: سید وضاحت حسین رضوی

ولدیت: سید فصاحت حسین رضوی

پیدائش: قصبہ آمور ضلع سدھارتھ نگر (یو پی)

تعلیم: ایم اے (اردو) پی ایچ ڈی

مشغلہ: سرکاری ملازمت

پتہ: آر ایس ۳/۱۹ نکیت رائے کالونی لکھنؤ ۱۷

یہ باب اُن کے ذکر میں

جو میرے رہنما ہیں

پروفیسر محمود الٰہی، پروفیسر احمر لاری، بدر الحسن بدر، حسن عباس فطرت۔

جو میرے محسن ہیں

بادشاہ حسین رضوی، تہذیب الحسن، ادیب الحسن، ڈاکٹر طارق چھتاری، ڈاکٹر قاضی افضال حسین، ڈاکٹر قاضی جمال حسین، صغیر حسن، معصوم حیدر، محمد باقر، سید جعفر طیار، باقر جلوری، مصطفےٰ کمال، ڈاکٹر محمد ایمن انصاری، فرید حیدر رضوی، قیصر عباس رضوی، انور عباس نقوی، ڈاکٹر نفیس احمد، جمال ناصر، شاہ ضیاالدین، سید امجد حسین، حامد علی خاں، میجر الیس رحمٰن، شاہ نواز قریشی، محمد نجیب انصاری، رباب رشیدی، رشید قریشی۔

جو میرے احباب ہیں

انجم اصغر رضوی، ظہیر حسن رضوی، مراری سنگھ، اطوار حسین، جمال حیدر، سہیل احمد سلام فیضی، نفیس حیدر جلوری، نایاب حیدر، نقی حسن، احمد پرویز، شبیہہ احمد محمد مہدی، معین الظفر حنفی، خورشید احمد، سہیل وحید، ڈاکٹر مخمور کاکوری،

جو میرے بازو بنے

محمد انور ضیا، نفاست حسین، شباہت حسین، شرافت حسین، ماہتاب حیدر، علی وضاحت، شائستہ رضوی۔

جو میری رفیق سفر ہیں

ماہ ناز فاطمہ، جن کی رفاقت ہر گام میرے لئے معاون ثابت ہوئی۔

پیش لفظ

"اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ" موضوع کے اعتبار سے اپنی نوعیت کا پہلا بنیادی اور تحقیقی مقالہ ہے۔ کیوں کہ اس سے پیشتر ناولٹ نگاری کے آغاز وارتقا پر کوئی باقاعدہ تحقیقی کام منظرِ عام پر نہیں آیا۔ یہ مقالہ اس لحاظ سے اہم تو ہے ہی کہ اس میں "ناولٹ" کی تعریف متعین کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ نیز ناولٹ۔ طویل افسانے کے بنیادی فرق کو واضح کیا گیا ہے۔

وضاحت رضوی نے اپنے مقالے کو صرف ناولٹ کے سرسری جائزہ تک محدود نہیں رکھا ہے۔ بلکہ اس کے حوالے سے۔ انھوں نے ہندوپاک کے تمام اہم ناولٹس کا بھرپور تنقیدی تجزیہ بھی کیا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے، مغربی ادب میں رائج ناولٹ نگاری کے رجحان اور تصور سے بھی بحث کی ہے۔ غالباً اردو میں اس طرح کا یہ پہلا مطالعہ ہے۔ اسی لئے اس تحقیقی مقالے کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔

سید وضاحت حسین رضوی نے اپنے موضوع سے متعلق دستیاب

اردو کتابوں کا مطالعہ تو کیا ہی ہے، ساتھ ہی ساتھ انھوں نے دوسرے سماجی علوم (Social Science) میں مروج Research Methods سے فائدہ اٹھایا ہے۔ انھوں نے اپنے موضوع سے متعلق ایک سوالنامہ ترتیب دے کر ہندو پاک کے اہم نقادوں، ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں سے جوابات حاصل کئے اور اس کی روشنی میں کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کی ہے۔

وضاحت حسین رضوی کا یہ تحقیقی اور تنقیدی مقالہ ایسا ہے جو انھیں اردو تنقید کی دنیا میں روشناس تو کرائے گا ہی بلکہ انھیں نئے نقادوں کی صف میں لا کھڑا کرے گا۔ اگر چہ یہ مقالہ کچھ تاخیر سے شائع ہو رہا ہے پھر بھی اسے اس لحاظ سے اولیت حاصل ہے کہ اس موضوع پر ابتک کوئی تحقیقی اور تنقیدی تجزیہ منظر عام پر نہیں آسکا اس مقالے پر وضاحت حسین رضوی کو پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری تفویض کی گئی ہے۔

مجھے امید ہی نہیں بلکہ یقین ہے کہ یہ مقالہ ادبی حلقوں میں پسندیدگی اور قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ اور مستقبل میں ناولٹ کے ضمن میں ہونے والے مباحث میں معاون ثابت ہوگا۔

افغان اللہ خاں
(صدر شعبۂ اردو گورکھپور یونیورسٹی گورکھپور)

حرفِ اوّل

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ ناولٹ (Novelette) جدید دور کی پیداوار ہے۔ لیکن صحیح بات تو یہ ہے کہ ناولٹ کا وجود اس وقت سے ہے جب سے افسانہ وجود میں آیا۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی افسانہ نگار نے ابتدا میں اس بات کی شعوری کوشش نہیں کی کہ وہ ناولٹ لکھے۔ ہاں ان کو کسی ایسی صنف کی ضرورت ضرور محسوس ہوئی جو افسانے سے طویل ہو، اور ناول کی حدود میں داخل نہ ہو۔۔۔ انھوں نے طویل افسانے لکھے۔ اور مقصد برآوری کے لئے غیر شعوری طور پر ناولٹ لکھے گئے۔ اس کی بہترین مثال نذیر احمد کے 'ایامیٰ' سے لے کر پریم چندر کی 'بیوہ' تک ہے۔ مگر شعوری طور پر ناولٹ نگاری کی ابتدا جدید دور ہی میں ہوئی۔ ناولٹ بھی طویل افسانوں کے ساتھ ساتھ اپنا سفر طے کر رہا تھا۔ مگر اس پر نگاہیں نہیں پڑ رہی تھیں۔ ناولٹ کو بھی طویل افسانہ سمجھ کر پڑھ لیا جاتا تھا۔ مگر رفتہ رفتہ اس بات کا احساس ہوتا گیا کہ جنھیں ہم طویل افسانہ کہتے ہیں افسانہ نہیں ہے۔ بلکہ افسانے سے علٰحدہ کوئی چیز ہے۔ یا باقاعدہ ناول ہے۔ لیکن اس کا اختصار اور ضخامت اسے ناول کہنے میں مانع آتی تھیں چنانچہ ان دونوں کی درمیانی کہانی کو ناولٹ کا نام دیا جانے لگا۔ راقم الحروف

کو اسی مسئلے نے اپنی طرف متوجہ کیا ۔ آخر ناول، طویل افسانہ اور مختصر افسانے میں کیا فرق ہے اور ناولٹ کی صحیح تعریف کیا ہو سکتی ہے ۔ یا کیا ہونی چاہئے ۔ طویل افسانوں اور ناولٹ میں بنیادی فرق کیا ہے ۔ ان تمام سوالوں پر غور کرنے کے لئے وقت اور مطالعے دونوں درکار تھے ۔ چنانچہ میں نے اپنے پی ۔ ایچ ڈی کے مقالے کیلئے یہی موضوع منتخب کیا ۔ اور جیوں جیوں میں ان ناولوں، افسانوں اور ناولٹوں کا مطالعہ کرتا گیا ۔ مجھ پر انکشاف ہوتا گیا کہ یہ تینوں مختلف اور مستقل صنفِ ادب ہیں ۔

اپنے مقالے کی ابتدا میں نے افسانوی ادب کی روایت سے کی ہے تاکہ افسانے اور داستانوں میں روابط کا پتہ لگ سکے ۔ نیز یہ بھی کہ داستانوں سے افسانہ یا ناول تک پہونچنے میں کردار و بیان نے کیا کیا موڑ میں اختیار کئیں چنانچہ مقالے کا پہلا باب داستان سے افسانے تک ہی ہے ۔ تاہم اسی مقالے میں مغربی ادب کے ناولوں کے ارتقا، اور خصوصیات سے بھی بحث کی اور اردو افسانوی ادب پر ان مغربی ناولوں کے کیا اثرات مرتب ہوئے اس کا جائزہ بھی لیا گیا ہے ۔

مقالے کے دوسرے باب میں مغربی ادب میں ناولٹ کے آغاز و ابتدا سے بحث کرتے ہوئے اردو میں ناولٹ نگاری کی فنی خصوصیات کا جائزہ لیا گیا ہے ۔ نیز اس باب میں ناول اور افسانے کے فن سے بحث کرتے ہوئے دونوں میں جو فرق ہے ۔ اس کو واضح کیا گیا ہے ۔ اور ساتھ ہی ساتھ ناولٹ اور ناول کا بنیادی فرق کیا ہے واضح کیا گیا ہے ۔ دوسرے اسی باب میں اس بات سے بھی بحث کی گئی ہے کہ جس طرح ناولٹ ناول سے مختلف ہے وہ طویل افسانے سے کس قدر مختلف ہے اور کیوں ؟ اسی باب میں ناولٹ کی

تعریف DEFINITION کو بھی متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور اس کے اجزائے ترکیبی سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ ناولٹ ناول طویل افسانے سے کیوں اور کس قدر مختلف ہے۔

مقالے کے تیسرے باب میں اردو میں ناولٹ نگاری کی ابتدا سے بحث کی گئی ہے۔ کہ اردو کا پہلا ناولٹ کون سا ہے۔ اسی باب میں ۱۹۳۵ء تک کی سیاسی، سماجی صورتِ حال کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے ان ناولٹوں پر بھی بھرپور تنقیدی بحث کی ہے جو کسی بھی معنی میں اہمیت کے حامل تھے۔

مقالے کے چوتھے باب میں ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۵۹ء تک کے ناولٹوں کا سرسری جائزہ لیا گیا ہے۔ لیکن یہ بات صرف اس درمیانی وقت کے ناولٹوں کے جائزے تک محدود نہیں ہے بلکہ اس درمیان جو ملک کی سماجی اور سیاسی صورتِ حال رہی ہے اس کا بھی سیر حاصل تجزیہ ہے مختلف ادبی تحریکوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس بات سے بحث کی گئی ہے کہ اس کے اثرات ناولٹ پر کس حد تک پڑے۔ مثلاً ترقی پسند، رومانی تحریک کے اثرات ناولٹ نگاری پر کیا تھے اس کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں اسی باب میں ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۹ء کے اہم ناولٹوں کا بھی بھرپور تنقیدی تجزیہ کیا گیا ہے۔

مقالے کا پانچواں باب ۱۹۶۰ء سے لے کر ۱۹۹۰ء تک کے درمیان لکھے گئے ناولٹوں کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے چند اہم اور ضروری ناولٹوں کے بھرپور تنقیدی جائزے پر مبنی ہے۔ اسی باب میں ۱۹۶۰ء کے بعد جو ملک کی سیاسی اور سماجی صورتِ حال رہی ہے اس سے بحث کرتے ہوئے یہ دیکھنے

کی کوشش کی گئی ہے کہ اس درمیان لکھے گئے ناولٹوں پر اس کے اثرات ہیں یا نہیں۔

مقالے کا اگلا باب پاکستان میں لکھے گئے ناولٹوں کا جائزہ ہے لیکن چونکہ ۱۹۶۰ء سے قبل پاکستان میں ناولٹ کم تعداد میں لکھے گئے تھے۔ اس لئے ان کا تذکرہ گذشتہ ابواب میں سرسری طور پر کیا جا چکا ہے۔ اس باب میں ۱۹۶۰ء کے بعد پاکستان میں جو ناولٹ لکھے گئے۔ اس کا مختصر جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ راقم الحروف کے مقالے میں اگر یہ شامل نہ بھی ہوتا تو مقالے پر کسی طرح کا اثر نہ پڑتا۔ لیکن میں نے مناسب سمجھا کہ کم از کم پاکستان میں ۱۹۶۰ء کے بعد کی ناولٹ نگاری کا ایک اجمالی جائزہ ضروری ہے۔ چنانچہ بعض دقتوں کے بعد بھی اس کا جائزہ لیا۔

مقالے کا آخری باب ناولٹ نگاری کے مستقبل سے متعلق ہے جس میں یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ ناولٹ کا مستقبل ناول کے مقابلے میں زیادہ روشن اور تابناک ہے۔

اس مقالے کے سلسلے میں راقم الحروف نے ایک سوالنامہ بھی ترتیب دیا تھا۔ جس میں ناولٹ سے متعلق بنیادی سوالات مختلف نقادوں اور ادیبوں سے پوچھے تھے۔ چنانچہ ان میں سے بیشتر نے جواب بھی دیا اور بعض حضرات جواب نہ دے کر اپنے خیالات و نظریات سے محروم رکھا۔ لیکن بہت کم ایسے جوابات تھے جن سے ناول اور ناولٹ یا طویل افسانے و ناولٹ میں فرق کی وضاحت ہوئی۔ بعض حضرات ناولٹ کو ناول کا اسم تصغیر سمجھتے ہیں جبکہ بعض نے طویل افسانے کے ترقی یافتہ فارم کو ناولٹ کہا ہے کچھ ناقدین و محققین ناولٹ کی صنف ہی کو مشتبہ سمجھتے ہیں۔ بہر حال ان حضرات کے

تعاون سے مجھے اپنے مقالے کو مکمل کرنے میں بڑی آسانیاں فراہم ہوئیں۔ میں ان تمامی نقادوں اور ادیبوں کا شکر گذار ہوں۔ اسی موقعہ پر اگر میں استاذِ محترم پروفیسر محمود الٰہی صاحب کا شکریہ ادا نہ کروں تو ناشکری ہوگی۔ کیوں کہ انھوں نے قدم قدم پر مجھے قیمتی مشوروں سے نوازا۔ شعبہ کے دوسرے اساتذہ نے بھی میری ہمت افزائی فرمائی اور رہنمائی کی۔ ان میں پروفیسر احمر لاری و مرحوم ڈاکٹر اختر بستوی بطورِ خاص ہیں۔

راقم الحروف کا یہ مقالہ پایۂ تکمیل کو کبھی نہ پہونچتا اگر محترم اور شفیق استاذ ڈاکٹر افغان اللہ خاں کی رہنمائی اور گرانقدر مشورے حاصل نہ ہوتے موصوف کی رہنمائی اور ان کے خلوص و شفقت کو میں کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔

کتابیات کے سلسلے میں ایک بات عرض کردوں کہ اس مقالے میں جن کتابوں سے براہِ راست حوالے لئے گئے ہیں ان کا ہی ذکر کتابیات میں کیا گیا ہے۔ ان کتابوں کو کتابیات میں شامل نہیں کیا گیا ہے جو زیرِ مطالعہ تو رہیں مگر جن کے حوالے براہ راست نہیں دیئے گئے۔ مقالہ کی زبان سادہ اور آسان ہے تاہم بشری تقاضوں کے سبب خامیوں سے مفر ممکن نہیں۔

سید وضاحت حسین رضوی

فہرست

حرف اول

باب اول

باب دوم

باب سوم

باب چہارم

باب پنجم

باب ششم

باب اول

افسانوی ادب کی روایت

اردو داستانیں

مغربی ادب میں ناول اور اردو میں ناول کے

اوّلین نقوش۔

اُردو ناول کا ارتقاء

اُردو افسانے کا ارتقاء

داستانوں کے عروج کا زمانہ مغلیہ سلطنت کے زوال کا زمانہ تھا۔ اسی دور میں چاروں طرف ملکی اور غیر ملکی قوتیں اُبھر رہی تھیں۔ مغل سلطنت کی شیرازہ بندی ختم ہو رہی تھی۔ نئی نئی ریاستیں وجود میں آ رہی تھیں۔ سلطنت مغلیہ محدود تر ہوتی چلی جا رہی تھی۔ زمامِ حکومت انگریزوں کے ہاتھوں میں آ چکی تھی۔ ملک کے سیاسی زوال نے سبھوں کے حوصلے پست کر رکھے تھے۔ اس صورتِ حال کا مقابلہ کرنے کے بجائے راہِ فرار اختیار کر رہے تھے۔ اور اپنے کو مشغول رکھنے کے لئے نئے نئے طریقے اختیار کر رہے تھے۔ حکمران اور دوسری طرف نوابوں کے چراغ کہیں کہیں اب بھی ٹمٹما رہے تھے۔ دکن میں سلطان ٹیپو کی شہادت ہو چکی تھی۔ سراج الدولہ کی بنگال میں شکست ہو چکی تھی۔ ملک افراتفری اور انتشار سے گذر رہا تھا۔ مغل سلطنت مفلوج ہو گئی تھی۔ اب ان کی قوتِ مدافعت سلب ہو چکی تھی۔ نہ دماغ میں فکر کی صلاحیت نہ قلب میں فتحیابی کا حوصلہ، عملی طور پر لوگ بے دست و پا ہو چکے تھے۔ بقول علی عباس حسینی:

> "...... اب فرمائیے کس حکمران، کس راجہ، کس نواب کی زندگی خوشگوار تھی۔ کس کو اطمینانِ قلب حاصل تھا؟ کس کا مستقبل درخشندہ تھا کہ وہ اس رعایا حقائق کی وضاحت کرتی یا اصلیت کے بیان سے لطف اندوز ہوتی؛ یہی وجہ ہے کہ ان میں ہر ایک کے

ذہنی بے بسی محسوس کر کے حقائق سے فرار کرتا تھا۔ ان کی عیش پرستی
دشراب نوشی ایک پردہ تھی۔ جس میں انھوں نے اپنی
کو چھپا رکھا تھا۔ [1]

اس عہد کے بادشاہ، امراء اور نوابین باہمی تساہلی اور بزدلی کے باعث زیادہ بے چین اور متفکر تھے اب نہ دن میں آرام نہ رات میں سکون میسر تھا۔ یہیں سے اُن میں عیش پرستی اور شراب نوشی کا دَور دَورہ شروع ہوتا ہے۔ ان حالات میں انھیں کسی ایسی چیز کی ضرورت محسوس ہوئی جو ان کے ذہن کو وقتی سکون اور آسودگی فراہم کر سکے۔ رفع غم کے لئے دنیا میں داستان نویس اور داستان گو ملازم رکھے جانے لگے تاکہ انھیں حقیقی دنیا سے طلسمی دنیا میں پہونچا سکیں، اب ان کے اندر اتنی طاقت کہاں تھی کہ حالات کا مقابلہ کرتے۔ ملکی فرائض سے ہمکنار ہونے کے لئے ان لوگوں نے یہ راستہ اختیار کیا۔ داستان گو اپنی چرب زبانی اور جادو بیانی سے ایسے طلسماتی محل کھڑے کر دیتے جسے سن کر فکر فردا سے بے خبر ہو جاتے اور وہ طلسماتی دنیا کی سیر کرنے لگتے۔ اور اُن کی آنکھوں پر دبیز پردہ پڑ جاتا۔ اس موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے کلیم الدین احمد لکھتے ہیں۔

"جب بادشاہوں اور امراء میں عیش پرستی آگئی تھی، جب ان کی عملی زندگی ڈھیلی پڑ گئی تھی، جب ان کے قویٰ سُست ہو گئے تھے جب وہ کاہلی اور عیش پرستی کے خوگر ہو گئے تھے۔ تو ان کا یہ معمول ہو گیا تھا کہ سونے سے پہلے وہ کوئی دلچسپ داستان سنتے۔ اور سنتے ہی سنتے سو جاتے۔ یعنی داستان گوئی ایک قسم کی خواب آور

---

[1] علی عباس حسینی:۔ ناول کی تنقید و تاریخ، صفحہ ۶۸ ۱۶۷

گولیا کے مانند تھی جو انھیں آسانی سے نیند کی دنیا میں پہونچا دیتی تھی ..... یہ کوئی لوری تھی جو اپنے دھیمے، نرم، شیریں ترنم سے انھیں موسیقی کی ہلکی ہلکی موجوں پر بہالے جاتی۔ ظاہر ہے کہ تیز، تند، عمیق پیچیدہ ایسی باتیں جو دماغ کو چونکا دیں۔ جو ہمیں غور و فکر پر آمادہ کریں ایسی باتیں داستان میں ممکن نہ تھیں۔ داستان تازیانۂ عمل نہیں، ایک دلچسپ مشغلہ ہے"۔ ؎

دہلی کے برعکس لکھنؤ کی سلطنت نئی تھی۔ لکھنؤ میں بھی نصیرالدین حیدر اور واجد علی شاہ جیسے نوابوں نے محمد شاہ رنگیلے کی یاد تازہ کر دی تھی۔ فضا بارونق اور پرلطف تھی۔ عیش پرستی کا دَور دَورہ تھا جو داستانوں کے فروغ کی فضا کیلئے سازگار تھی۔

دکن میں بھی بہت سے منظوم قصے اور نثری داستانیں لکھی جا رہی تھیں ملا وجہی کی "سب رس" جو کہ تمثیل ہے مگر اسے داستان کہنے سے کون انکار کر سکتا ہے" سب رس" میں اس عہد کی زندگیوں کی تھرتھراہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ حسن و عشق کے معاملات کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ دکن میں داستان کا فقدان ایسے رہا جیسے وہاں کی نثر کاری" اور اُردو کی ابتدائی نثر صوفیائے کرام کے مذہبی اعلان تک ہی محدود رہی۔

فورٹ ولیم کالج میں جو تراجم ہوئے۔ داستان نویسوں نے ان میں زبان پر زیادہ زور دیا یہی وجہ ہے کہ میرامّن نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف" باغ و بہار" میں اپنی زبان کا لوہا منوالیا۔" فسانۂ عجائب" " سروش سخن" " طلسم حیرت" وغیرہ سب لکھنوی

؎ کلیم الدین احمد۔ اردو زبان و فن داستان گوئی صفحہ ۱۶

تہذیب اور اس کے عطا کردہ اسلوب بیان کے باعث ہی عمل میں آئے۔ فسانہ سے بہتر میدان انشا پردازی کیلئے اور کہاں میسر ہو سکتا تھا۔ داستانیں اس لئے زیادہ لکھی گیئں کہ اس سے آسان کوئی صنف نہیں تھی۔ بہت کم اہل قلم ایسے تھے جنھیں کسی حد تک سکون و آرام میسر تھا۔ لیکن ملک کی حالت روبہ زوال تھی۔ ان لوگوں پر بھی براہ راست اس کا اثر پڑا۔ اس لئے کوئی تعمیری تخلیق ممکن ہی نہیں تھی۔ ہر دور اپنا ادب خود پیدا کرتا ہے "ان لوگوں، کو یہ دماغ کہاں تھا کہ وہ متعدد خشک، دقیق کتابوں سے گوہر آبدار نکال کر لائیں"۔[1] اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ بیشتر داستانیں تراجم کے ذریعہ ہی کیوں آئیں؟ ملک کی زبوں حالی کیوجہ سے اہل قلم بھی کاہل اور سست و مہمل پسند ہو گئے تھے۔ داستان نویس اور کیا سمجھتے اور لکھتے انھیں تو بس اپنے آقا کو خوش کرنا مقصود تھا۔ بلکہ یوں کہا جائے تو بہتر ہو گا کہ جس طرح بچوں کو بہلانے کیلئے مائیں لوریاں گاتی ہیں۔ یہ داستانیں اُمرا اور نوابوں کے لئے ایک قسم کی لوریاں ہی تھیں۔ تاریخ، فلسفہ، منطق سے انھیں کیا غرض۔ یہی سبب ہے کہ داستان کا قاری ساحری کے ساتھ ہی ساتھ شاعری کے زمرے سے بھی محفوظ ہوتا ہے۔

جس جگہ داستانیں لکھی گیئں وہاں کے حالات کی عکاسی وہاں کی داستانیں ہیں۔ دہلی کی داستانوں میں دہلی کی فضا۔ ماحول اور معاشرت کی جھلکیاں صاف ظاہر ہوتی ہیں۔ سید وقار عظیم کے لفظوں میں۔

> " میر امن نے پہلی داستان (باغ و بہار) میں جتنے واقعات بیان کئے ہیں اور کرداروں سے جتنی باتیں کہلوائی ہیں ان پر ہر جگہ دہلوی معاشرت اور تہذیب کی گہری چھاپ ہے ..... اس

---

[1] گیان چند جین، اردو کی نثری داستانیں ص ۱۱۴

معاشرت اور تہذیب کا اجلاپن، ان کی نفاست اور لطافت کھانے
پینے کے اہتمام اور انداز میں سب سے زیادہ نمایاں ہے"[1]

اس طرح لکھنوی داستان نویسوں نے اپنے یہاں کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ دونوں جگہ ہمیں وہی شان و شوکت، وہی آداب شاہی وہی سیر و تفریح اور عیش کوشی کے سارے سامان سجے نظر آتے ہیں۔

اردو کی اکثر داستانیں انیسویں صدی کی تخلیق ہیں۔ تحسین کی "نوطرز مرصع" کے بعد (جس کی اشاعت ۱۷۷۵ء کے درمیان ہے) دوسری قابل ذکر داستان مہر چند کھتری مہر کی "قصہ گیتی و افروز" ہے یہ دونوں کافی اہمیت کی حامل ہیں[2]۔ لیکن ڈاکٹر جان گلکرائسٹ کی سرکردگی میں جب فورٹ ولیم کالج وجود میں آیا تو اُردو میں ترجمہ کا عمل تیز سے تیز تر ہوتا گیا اور بہت سی فارسی داستانیں اردو میں منتقل ہوئیں جن میں میر امن کی "باغ و بہار" حیدر بخش حیدری کی "آرائش محفل" اور "طوطا کی کہانی"، خلیل علی خاں اشک کی "داستان امیر حمزہ" بہادر علی حسینی کی "نثر بے نظیر"، مظہر علی ولا اور للولال کی بیتال پچیسی" کاظم علی جوان اور للولال کوی کی "سنگھاسن بتیسی" بطور خاص ہیں۔ بقول وقار عظیم "ان قصوں کا سن تصنیف ۱۸۰۰ء سے ۱۸۲۵ء تک کا درمیانی وقفہ ہے"[2] فورٹ ولیم کالج سے باہر بھی داستانیں لکھی گئیں۔ زریں کی "نوطرز مرصع" (باغ و بہار) (سن تالیف ۱۸۰۱ء)، سید انشاء اللہ خاں انشاء کی "رانی کیتکی کی کہانی" (۱۸۰۳ء)، محمد بخش مہجور کی "نورتن" ۱۸۱۴ء رجب علی بیگ سرور کی "فسانۂ عجائب" (۱۸۲۲ء) نیم چند کھتری کی "گل و صنوبر" (۱۸۳۶ء)، الف لیلہ (۱۸۴۲ء تا ۱۸۴۴ء)، بوستان خیال، طلسم ہوشربا (آٹھ جلدیں)، محسن دہلوی کی "سروش سخن" (۱۸۶۰ء)

---

[1] ڈاکٹر گیان چند جین :۔ اردو کی نثری داستانیں ص ۱۴۲

[2] وقار عظیم :۔ ہماری داستانیں ص ۱۴

شیون کی "طلسم حیرت" (۱۸۷۲ء) اور مرزا حیرت اور رتن ناتھ سرشار وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

متذکرہ بالا داستانوں میں "داستان امیر حمزہ" جیسی ضخیم داستانیں بھی ہیں اور بیتال پچیسی، طوطا کہانی جیسے قصے بھی ہیں۔ عام قاری تفصیلات کے فرق کے باوجود بھی داستانوں میں ایک طرح کی یکسانیت محسوس کرتا ہے۔ یہ کہانیاں قاری کے لئے تفریح، تسکین و فرحت کا سامان یکجا تو ضرور کرتی ہیں۔ لیکن ان میں علمی موضوعات کے لئے کوئی جگہ نہیں جو خاص طور سے قاری کی دلچسپی کا سبب بن سکیں۔ غالباً داستانوں کا بھی یہی بنیادی مقصد قرار دیا گیا۔ اس لئے داستانوں کا تعلق کبھی درباروں سے رہا اور عوام سے بھی۔

اہل مغرب قدیم قصوں کو چار اہم خانوں میں تقسیم کرتے ہیں (۱) "فیبل Fable (۲) متھ (Myth) (۳) لیجنڈ (Legend) اور (۴) رومانس (Romance) Fable میں ایک واقعہ کو اختصار کے ساتھ سیدھے سادے پیرائے میں بیان کیا جاتا ہے حیوان یا بے جان اشیا، آدمی کی طرح بولتے چالتے ہیں۔

(Myth) میں مذہب اور دیومالائی عقائد اور توہمات کو فرضی کہانیوں کے توسط سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ تاریخ اور سائنس سے ان کا کوئی سروکار نہیں اسی طرح Legend میں کسی قوم یا گروہ کی نیم تاریخی روایت ہوتی ہے جس کا بھی تاریخ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہ مذہبی اور غیر مذہبی دونوں ہو سکتی ہیں۔

محبت اور رومان کے قصے کو جو نثر میں بیان کیا گیا ہو اُسے Romance رومانس کا نام دیا گیا۔ یہ داستان کے مترادف ہے۔ حسن و عشق کے علاوہ مسلک و مذہب بھی اس کے خاص خصوصیات میں سے ہیں۔ دنیا کے بہت سے ممالک بالخصوص فرانس میں یہ صنف پہلے سے رائج اور مقبول تھی۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین۔

" یہ رومانس، قوم یا گروہ کی ابتدائی فکر کی تاریخ میں اوّلین

تہذیب کا رنگ و غازہ ہیں۔ ان سے ماضی میں دلکشی و جاذبیت آجاتی ہے۔ عہد قدیم سے متعلق اکثر مواد انھیں روایتوں اور کہانیوں سے ملتا ہے۔[۱]

ہندوستانی افسانوی ادب کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ وید، برہمن، اپنشد اور مہابھارت، وغیرہ کا مطالعہ کرنے پر معلوم ہوگا کہ یہاں بھی کہانیوں کے اوصاف مل جائیں گے۔

قدیم افسانوی ادب دو متضاد سمتوں میں آگے بڑھتا نظر آتا ہے۔ پہلی وہ حکایتیں ہیں جو جانوروں سے متعلق ہے۔ اور دوسری، وہ قصے ہیں، جو رومانی یا عشقیہ ہیں۔ حیوانی کہانیوں کی ابتدا غالباً مصر[۲] سے ہوئی اور رفتہ رفتہ یہ روایت مغربی ایشیا اور بابل تک پھیل گئی جہاں 'الیپ' کے نام سے متشرح ہوئی۔ بقول ڈاکٹر گیان چند "ایپ کی کہانی کو اردو میں حکایات لقمان کہا جاتا ہے"[۳] ہندوستان میں بھی حیوانی کہانیوں کی روایت قدیم ہے سنسکرت کی سب سے قدیم کہانی ۸۰۰ ق م کے قریب لکھی گئی۔[۴]

مہابھارت میں قصوں کے توسط سے اخلاقیات کی تشریح کی گئی ہے۔ جس کے ساتھ عوام کو اخلاقی تعلیم دی گئی ہے 'جاتک' کی کہانیاں گوتم بدھ سے منسوب کی گئی ہیں۔ ان کہانیوں کی تعداد ۵۴۷ بتائی جاتی ہے۔ اگرچہ قدیم قصوں کا ایک ادبی شاہکار پنچ تنتر (पंच तंत्र) جو ۳۰۰ ق م اور ۲۰۰ کے درمیان کے زمانے میں ترتیب پاتا ہے۔ اس کتاب کے تراجم مختلف زبانوں میں ہو چکے ہیں۔ مقبولیت کے لحاظ سے

۱۔ گیان چند جین   اردو کی نثری داستانیں   ص ۲۵

۲۔ " " " ص ۲۹

۳۔ " " " ص ۳۰

۴۔ " " " ایضاً

یہ دنیا کا اہم ترین افسانوی سرمایہ ہے۔ پنچ تنتر کے علاوہ حیوانی کہانیاں "برہت کتھا منجری" "کتھا سرت ساگر" اور "ہتوپدیش" وشنگ سنسکرت میں لکھے گئے۔

نقادوں کا خیال ہے کہ سکندر سے پہلے کا یونانی ادب مشرقی ادب سے متاثر ہے۔ یونان اور ہندوستان کی کہانیوں میں اور حکایتوں میں بڑی حد تک مماثلت ہے دراصل ہندوستانی قصوں، کہانیوں کے اثرات یونانی کہانیوں پر پڑے۔ چونکہ ہر ادب کا اپنا کچھ الگ مزاج ہوتا ہے۔ اس لئے یہ اثرات یونانی ادب میں مختلف صورتیں اختیار کرنے کے باوجود بھی پہچان لئے جاتے ہیں۔ مثلاً قصوں کے حیوانی کردار یونانی کہانیوں میں اصلاً حیوانی کردار ادا کرتے ہیں۔ جبکہ ہندوستانی قصوں میں وہ انسانی کردار ادا کرتے ہیں۔

سنسکرت زبان و ادب میں بھی بڑی تعداد میں رومانی قصے لکھے گئے۔ اطالوی ادب میں بھی رومانس کی کمی نہیں Appulieus (اپولیس) نے "سنہرا گدھا" لکھا۔ لاطینی میں کلینر نے کئی اہم رومانس قلمبند کئے۔ فرانس میں EhamsomDegest گھومنے والے بھانٹوں نے اسے مرتب کیا اور شجاعی رومانس کو جنم دیا۔ یہاں کا بہترین رومانس "سارلی مین" اور اس کے سورماؤں کا ہے۔

اسلامی ممالک کے حسن اور شان و شوکت کو بڑے دلکش اور موثر انداز میں اُجاگر کیا ہے۔ اسپین کا مشہور اور مقبول رومان (Amadirde God) ہے جو تقریباً سنہ ۱۵۰۰ء میں لکھا گیا۔ اس وقت تک شجاعی رومانس کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ بیولف برطانیہ کی مشہور نظم ہے جو گیارہویں صدی میں لکھی گئی ہے[1]

کچھ دنوں کے بعد رولاں اور آرتھر کے قصے دیکھنے کو ملے۔ آرتھر کے رومانی ادب کا زمانہ چھٹی یا ساتویں صدی کا ہے۔ سر ٹامس میلوری نے Le Morled Arthur کے

---

[1] گیان چند جین اردو کی نثری داستانیں ص ۴۱

ساتھ ساحرمرلن (۱۴۰۰ء) بھی لکھا۔ جو اردو داستانوں سے کافی مطابقت رکھتے ہیں۔ سرفلپ سڈنی کی "آرکیڈ" بھی رومانس کی فہرست میں آتا ہے۔

قدیم ہندوستانی قصّے صرف جانوروں کی حکایات تک محدود نہیں تھے۔ بلکہ وہ رومانس کے حدود میں داخل ہو چکے تھے "نندی سوتر" اور "جین کتھا کوشس" میں خاصی تعداد میں کہانیاں موجود ہیں۔ کہانیوں کا ایک بڑا خزانہ گناڈھیہ کی "بریت کتھا" تھی جو "پشاچی پراکرت میں لکھی گئی۔ اس کے نسخے نایاب ہیں بس اس کے سنسکرت ترجمہ کا آٹھواں حصہ محفوظ رہ گیا ہے[1]۔ تقریباً گیارہویں صدی شیمندر نے برہت کتھا منجری لکھی جو مختصر منظوم ترجمہ ہے۔ ۱۰۶۳ء-۱۰۸۱ء کے درمیان سوم دیو نے اپنی مشہور و معروف کتاب "کتھا سرت ساگر" تخلیق کی[2] یہ تصنیف گوناگوں خصوصیت کی حامل ہے۔ جس میں مختلف النوع اقسام کے مافوق الفطرت قصّے بہ کثرت ملتے ہیں۔ بارہویں صدی تک شک سپتتی منظر عام پر آ چکی تھی اسی سے طوطا کہانی ماخوذ ہے۔ طوطا کہانی کی اصل شک سپتتی ہی ہے۔ چونکہ سنسکرت زبان میں اس کی قدر و قیمت نہیں ہوئی، جس کی وجہ سے اِس کی پزیرائی نہیں ہو سکی۔ بارہویں اور چودھویں صدی کے درمیان "بیتال پچیسی" ترتیب دی جا چکی تھی۔ اس سے قبل سوم دیو اور شیمندر کی کتابوں میں بھی یہ کہانیاں شامل تھیں۔ تیرہویں صدی یا اس کے کچھ عرصہ بعد "سنگھاسن بتیسی" تصنیف ہوئی۔ اس میں مختلف کہانیوں کو ایک بنیادی کہانی کے ذریعہ جوڑ دیا گیا۔ ہندوستان ہی میں سب سے پہلے قصّہ در قصّہ لکھنے کی ابتدا ہوتی ہے یہ تکنیک خالص ہندوستانی ہے[3]۔ جن کہانیوں میں یہ طریقہ کار برتا گیا ہو سمجھنا چاہئے

---

[1] گیان چند جین   اردو کی نثری داستانیں   ص ۴۲

[2] "   "   "   ص ۴۳

[3] "   "   "   ص ۴۳

اس کا مولد ہندوستان ہی ہے۔

ان قصوں کے علاوہ سنسکرت زبان میں خاصی تعداد میں نثری رومانس لکھے گئے ہیں۔ جن میں چھٹی صدی کے اوائل میں "سندھو،کی" "سوپن داسوتا" اور دانڈ نے کی دش کمار چترتر، قابلِ ذکر ہیں۔ ساتویں صدی میں بان بھٹ کی ہرش چرتر اور کادمبنی بھی اہمیت کی حامل ہیں۔[1] لیکن بان بھٹ ان داستانوں میں تاریخ کے ساتھ انصاف نہیں کر پاتا۔

یہ تمام داستانیں مافوق الفطرت عناصر کے ارد گرد گھومتی نظر آتی ہیں۔

"جاتک" کی بیشتر کہانیوں میں مافوق الفطرت عناصر کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں سحر، جادو اور ٹونے وغیرہ کی جو مثالیں ملتی ہیں۔ وہ دوسری قوموں کے ادب میں دکھائی نہیں دیتی ہیں۔ ہندوستان اور یورپ کی کہانیوں میں حیوانی کہانیاں ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔ اسی طرح مافوق الفطری داستانوں میں بھی مماثلت ہے۔ جیسا کہ گذشتہ سطور میں واضح ہو چکا ہے کہ یونان نے ہم سے بہت سی چیزیں لیں۔ اور ہمارے ہی بنائے ہوئے راستے پر چل کر کامیابی حاصل کی۔[2] اس سلسلے میں Wagnce کا نظریہ ہے کہ یونانیوں نے ہندوستانی کہانیوں سے بڑی حد تک استفادہ کیا ہے مگر "ویر" اور "بین" کے مطابق ماجرا اس کے برعکس تھا۔[3]

حقیقت تو یہ ہے کہ دونوں ملکوں نے ایک دوسرے سے بہت کچھ لیا اور بہت کچھ دیا بھی۔ مرکزی خیال ایک ملک سے دوسرے ملک تک سفر کرتا رہا۔ چنانچہ خواب میں

---

[1] گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں — ص ۴۳

[2] 〃 〃 〃 〃 — ص ۴۲

[3] 〃 〃 〃 〃 — ص ۴۳

دیکھ کر کسی صنفِ نازک پر فریفتہ ہونا، جانوروں سے کوئی تحفہ ملنا، موقع محل کے خلاف رنج و مسرت کا اظہار کرنا، کسی جنگی مہم کو سر کرنا، اس میں ایک دوسرے کا تعارف اور اتحاد جیسی چیزیں مشترک ہیں۔

جس طرح تجارت، سیاحت، فتحیابی، اور خارجی پالیسی کے باعث ایک ملک کی تہذیب، خیالات و افکار اور ادب دوسرے ملک کو منتقل ہوتے ہیں۔ ٹھیک اسی طرح کہانیاں بھی ایک ملک سے دوسرے ملک تک اپنا سفر کرتی ہیں۔ سنسکرت کا مقبول قصہ "سات وزیروں کا" نہ جانے کتنے مغربی قلوب میں رچ بس گیا الف لیلیٰ ولیلیٰ کے قصے بھی کئی زبان و ادب میں شائع ہوئے اور قارئین کے دل و دماغ کو آسودگی بخشی ہر چند کہ مشرق و مغرب کے قصوں میں قدرے مشابہت اور مماثلت پائی جاتی ہے۔ مگر اس کا مطلب قطعی یہ نہیں کہ کہانیوں اور حکایتوں کی تصنیف میں دونوں کے اغراض و مقاصد ایک جیسے تھے [۱]

اسی طرح بڑی کثرت سے عربی اور فارسی قصوں کے تراجم اردو میں منتقل ہوئے۔ عرب میں داستان گوئی کی روایت قدیم ہے۔ وہاں شائقین قصے سننے کی غرض سے ایک جگہ جمع ہوتے اور داستان گو انھیں داستانیں سناتا تھا۔ اس کے بدلے سامعین داستان گو کو کھجوریں پیش کرتے۔ عہدِ جاہلیت میں یہ فن اپنے شباب پر تھا۔ عباسیہ دور میں داستان گوئی کافی مقبول ہوئی [۲]

داستانوں میں الف لیلیٰ ولیلیٰ، مآتہ لیلیٰ ولیلیٰ، السندباد، الفرج بعد الشدہ وغیرہ بطورِ خاص ہیں۔ عربی داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کے علاوہ اسلامی

---

[۱] علی عباس حسینی — اردو ناول کی تنقید و تاریخ ص ۴۳

[۲] ڈاکٹر گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں ص ۴۴

معاشرت کے واقعات کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں جہاں تک فارسی داستان گوئی کا سوال پیدا ہوتا ہے، فارسی قصے اردو قصوں کا موادِ خام ہیں۔ اردو داستانوں کے ماخذ فارسی قصے ہی ہیں، فارسی کی مشہور داستانیں ایران میں برائے نام لکھی گئیں۔ نسبتاً ہندوستان میں اس کی تخلیق زیادہ ہوتی ہے [۱]

مافوق الفطرت کی ہی فضا داستانوں میں جاری و ساری ہے غوضی کی تخلیق ”جامع الحکایات“ شاہ نامہ بہترین کارنامہ ہے۔ عربی داستان الفرج بعد الشدۃ کا ترجمہ فارسی میں ہوا۔ اور کافی مقبولیت بھی ملی۔ سنسکرت زبان کی داستان ”پنچ تنتر“ کا ترجمہ ایران میں کیا گیا جس سے اسے عالمگیر شہرت ملی۔ اخلاق محسنی، گلستاں وغیرہ بھی حکایات کی عمدہ مثالیں ہیں۔ فارسی کا مشہور شاہکار ”داستان امیر حمزہ“ ہے جسے ہندوستانی پس منظر میں ترتیب دیا گیا ہے۔ سترہویں صدی میں ”ہزار و یک روز“ لکھا گیا۔ جسے اصفہان کے کسی درویش نے لکھا ہے ان کے علاوہ ”گل بکاولی“ ”ہفت سیر حاتم“ ”چہار درویش“ ”بوستان خیال“، ”گل و صنوبر“ وغیرہ فن داستان گوئی کی عمدہ مثالیں ہیں۔ یہ داستانیں غالباً ہندوستان کی سرزمین پر لکھی گئیں [۲]

اردو داستانوں کا ماخذ مغربی ادب، سنسکرت، عربی اور فارسی قصے ہیں ان مختلف زبان و ادب کی داستانوں سے اردو نے براہ راست اور بالواسطہ استفادہ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی اردو داستانوں کا ذکر ہوتا ہے تو فارسی اور انگریزی زبانوں کی داستانیں یاد آجاتی ہیں۔

۱؎ گیان چند جین　　اردو کی نثری داستانیں　ص ۴۵

۲؎　”　　　”　　　”　　　ص ۴۷

انیسویں صدی داستانوں کا دَور ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ہندوستان سیاسی، سماجی اور معاشی اعتبار سے رو بہ زوال تھا۔ اس دور میں ادب کی سرپرستی امراء اور بادشاہوں کے ذمے تھی۔ بالخصوص داستان نویس کسی بادشاہ یا امیر کے دربار سے وابستہ ہوا کرتے تھے۔ وہ ان کے ذوق و تفریح اور تفنن طبع کے لئے اس فن کے ذریعہ عیش و عشرت کا سامان بہم پہونچاتے تھے بقول کلیم الدین احمد کہ:

"چنانچہ یہ معمول ہو گیا تھا کہ سونے سے پہلے وہ کوئی دلچسپ داستان سنتے اور سنتے سنتے سو جاتے تھے۔ یعنی داستان گویا ایک قسم کی خواب آور گولی تھی جو انھیں آسانی سے نیند کی دنیا میں پہونچا دیتی تھی، یا کوئی لوری تھی جو اپنے دھیمے، نرم، شیریں ترنم سے انھیں موسیقی کی ہلکی ہلکی موجوں پر بہا لیجاتی تھی،،[۱]

بیشتر داستانیں انھیں امراء اور بادشاہوں کی ایماء پر لکھی گئیں۔ داستان نویس اور داستان گو ان کے یہاں ملازم ہوا کرتے تھے۔ ان کا کام صرف یہی تھا کہ وہ داستان کے اندر ایسی نئی نئی حیرت انگیز چیزیں پیش کرتے کہ بادشاہ حقیقی دنیا بھول کر دوسری دنیا میں کھو جائے ان کا نقطہ نظر صرف قنوطی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ داستانیں کسی اصلاحی گتھیوں کو سلجھانے میں کامیاب نہیں ہوئیں۔ انھیں سماج کی ضرورتوں اور مسائل سے کیا غرض۔ اپنے آقا کے ذہن کو لطف و انبساط کے ساز و سامان مہیّا کرنا ہی ان کا مقصد تھا۔ اور ان بادشاہوں، نوابوں کی دلچسپی چوسر، بیٹر، افیون، گنجفہ، ناچ رنگ ریلیاں، عیاشی، ان کے علاوہ تھی ہی کیا؟ یہی ان کا مذاق تھا،[۲] داستان نویسی کا مقصد اگرچہ محدود تھا لیکن

---

[۱] کلیم الدین احمد — اردو زبان اور فن داستان گوئی ص ۱۶

[۲] ڈاکٹر گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں ص ۷

داستان نویسوں نے اسی محدود دائرے میں قصہ گوئی کے اہم کارنامے پیش کئے اور ساتھ ہی ساتھ نثر کے اچھے نمونے بھی۔

داستان گو ایسا ماحول و سماں باندھتے تھے جس سے عصری عہد کے تلخ حقائق سے ان کا کوئی واسطہ نہیں رہ جاتا۔

ناول، افسانے اور ڈرامے کی طرح داستانوں میں بھی پلاٹ ہوتا ہے اسے طول دینے کے لئے چھوٹی ضمنی کہانیاں بھی شامل کرلی جاتی تھیں۔ کبھی کبھی تو اصل دلچسپی کے باعث یہ ضمنی کہانیاں ہی بن جاتی ہیں۔ اور انہیں ضمنی کہانیوں کے ذریعہ قاری کا ذہن اصل قصے سے ہٹ جاتا ہے۔ قاری زیادہ وقت تک حقیقی دنیا سے بے نیاز ہوکر خیالی دنیا کی طرف سیر کرتا ہے اور اس کا قاری دیو، جن، بھوت پریت اور پریوں سے ملاقات کرتا ہے۔

ہمارے داستان نگاروں نے حسن و عشق، بہجت و مسرت کی کیفیات، رزم کی ہنگامہ آرائیوں اور بزم کی جلوہ طرازیوں کو پیش کرنے میں اپنے قلم کا جوہر دکھایا ہے وہ اپنے زورِ بیان اور قوت متخیلہ کے بل بوتے پر داستان کو پھیلاتا اور مختصر کرتا رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ کوئی باضابطہ و باقاعدہ پلاٹ داستانوں میں نظر نہیں آتا۔

ہماری داستانوں میں ہیرو کی جو خصوصیات ملتی ہیں وہ کسی شہزادے، بادشاہ یا کسی بڑے تاجر کی ہی خصوصیات ہوتی ہیں۔ گویا ان افسانہ نویسوں نے یا داستان نویسوں نے یہ پختہ خیال کرلیا تھا عام آدمی کی زندگی میں ایسے واقعات پیش ہی نہیں آسکتے جو داستان کی شکل لے سکیں۔ اسی لئے ان کے کردار، سماج کے اس طبقہ سے آتے ہیں جو طبقہ حکمراں جماعت یا اس سے متعلق ہوتا ہے۔ نواب زادوں اور شہزادوں کو حسن پرست اور عاشق کا کردار عطا کیا جاتا ہے۔ جو کسی نہ کسی صورت سے کسی حسن کی دیوی پر عاشق ہو جاتا ہے، یہ حسن کی دیوی بھی اسی طبقہ سے وابستہ ہوتی ہے جس

طبقہ سے داستان کا ہیرو ہوتا ہے۔ دونوں کے اشتراک عمل سے داستان کا قصہ آگے بڑھتا ہے اور مکمل ہوتا ہے۔ داستانوں کے کردار عام طور پر خیر و شر کی نمائندگی کرتے ہیں ایک، بیش بہا خوبیوں کا مالک ہوتا ہے وہ بشری کمزوریوں سے مبرّا ہوتا ہے۔ داستان گو پوری داستان میں اس کی کسی کمزوری کا ذکر نہیں کرتا اور نہ اس سے متعلق کوئی واقعہ ترتیب دیتا ہے، تو دوسرا اس کے برعکس برائیوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔

داستان کا کوئی ہیرو ہی شہزادہ ہوتا ہے۔ جو نہایت وجیہہ و جمیل اور گوناگوں خوبیوں کا مالک ہوتا ہے۔ اس کی محبوبہ شہزادی پری تمثیل ہوتی ہے جو ہیرو کو دیکھتے ہی اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔ دونوں پر عشق کا جذبہ غالب رہتا ہے۔ گویا داستانوں کا مرکزی موضوع عشق و محبت، اور وصال اور فراق ہے۔ ہیرو کی تمام زندگی عشق کے گرد گھومتی ہے۔ داستان کا ہیرو جملہ خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔ اس کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں۔

"۔۔۔۔ وہ حسن میں یوسف ثانی، عشق میں رشک مجنوں۔
شجاعت میں غیرت رستم اور عقل میں ارسطوئے زماں ہوتا ہے"۔[1]

داستانوں میں ہیروئین بھی ہیرو ہی جیسی صفات کی ملکہ ہوتی ہیں کسی صورت میں وہ ہیرو سے کمتر نظر نہیں آتیں۔ عاشق کی طرح اپنے عشق کے لئے دنیا کی گرانقدر چیزوں کو خیرباد کہہ دیتی ہیں۔ ان کے اندر عشق کا جنوں اس حد تک بڑھ جاتا ہے کہ وہ اپنے والدین سے بھی بغاوت کر بیٹھتی ہیں، مگر اپنے عاشق کے ساتھ بے وفائی ہرگز نہیں کر سکتیں۔

داستانوں کا تیسرا کردار جو ابھر کر سامنے آتا ہے وہ ہے رقیب کا۔ یہ کردار شر کی نمائندگی کرتا ہے داستان گو اس کردار کی ان کمزوریوں، خامیوں اور برائیوں کو

---

[1] ڈاکٹر گیان چند جین : اردو کی نثری داستانیں ص ۸۲

اس طرح داستان میں سمو دیتا ہے کہ قاری خود اس کردار کا نفرت سے مطالعہ کرتا ہے۔ اکثر یہ کردار کافر، جادوگر، بت پرست کے ہوا کرتے ہیں۔ کچھ داستانوں میں رقیب کا رول جن، اور 'دیو' نے بھی ادا کیا ہے۔

داستانوں کے کردار مے نوشی میں اپنے جام اچھالتے نظر آتے ہیں۔ تعجب تو یہ ہے کہ شہزادیاں بھی اِس فعل میں برابر کی شریک کار دکھائی دیتی ہیں۔ ممکن ہے ایسا اس لئے ہوا ہو کہ جس زمانے میں یہ داستانیں لکھی گئیں اس عہد میں امراء میں شراب نوشی معیوب نہیں تھی۔ اور شراب نوشی صرف مردوں تک محدود نہ رہی ہو۔ غالباً اسی لئے ان داستانوں میں شراب نوشی کا ذکر موجود ہے۔ مے نوشی احساسِ حُسن کو بیدار کرتی ہے داستان گو اس سرور و کیف کو جنسیات کے حصار میں رکھ کر خوب منظر کشی کرتا ہے۔ موضوع الفاظ و پرکیف جملوں میں وہ جنس کے سارے لوازمات پیش کر دیتا ہے۔ تاکہ قاری کی دلچسپی میں اور اضافہ ہو۔ اس سعیٔ میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی رہتا ہے۔ اِن واقعات کا بیان ہر وقت نہیں کرتا بلکہ جب کسی کے سراپا کا منظر کھینچنا ہوتا ہے یا وصال کا نشاط انگیز لمحہ۔

داستانیں اخلاقی تاثرات سے پر ہیں۔ یہ ذہن و قلب کو آسودگی اور فرحت مہیّا کرتی ہیں۔ اردو داستانوں میں جو ہمیں خصوصیت نظر آتی ہے وہ یہ کہ لاشعوری طور پر قاری کو داستان کے کسی ایک گروپ کو نیکی کی علامت ٹھہراتا ہے۔ ہمیں ان کے خیالات اور بداعمالیوں سے نفرت ہو جاتی ہے۔ جو شر کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ ان چیزوں سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ ہمیں نیکی اور دل سے صدق و محبت ہے، اور شر سے نفرت ہو جاتی ہے۔

داستانوں میں ایثار۔ دوستی اور قربانی کے جذبے کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کا اظہار بڑے دلکش اور پر اثر لفظوں میں ہوا۔ داستانوں کے کردار اپنے

مفاد میں نہیں بلکہ خدمتِ خلق کی غرض سے ہر بار کو وہ خود اٹھا لیتے ہیں۔ اگرچہ انھیں قدم قدم پر اذیتیں برداشت کرنی پڑتی ہیں مگر وہ صحیح راستے سے گریز پا نہیں ہوتے

عصری معاشرے کی عکاسی بھی داستان گو بڑے مصورانہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ حالانکہ اس کا مقصد اپنے معاشرے کی عکاسی نہیں تھی۔ مثال کے طور پر شادی کی رسومات، سواری کا بیان، ساز و سامان، آرائش طعام، خدام وغیرہ کی متحرک تصویریں داستان میں نظر آتی ہیں۔ کرداروں کے اوصاف، چال ڈھال اور طور طریقے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ کس ملک، کس تہذیب کا نمائندہ ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ داستانیں انیسویں صدی کے تہذیبی، معاشرتی، زندگی کی بھرپور نمائندگی کرتی ہیں اس سلسلہ میں عابد علی عابدؔ لکھتے ہیں:

"داستان سرا کسی عہد یا کسی زمانے کے معاشرتی کوائف کی ترجمانی کرتا ہے اور اپنی داستان کے افراد کو اسی معاشرے کے نظام نسبتی میں رکھ کر مشخّص کرتا ہے۔" [۱]

اگر داستانوں کا غائر نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت خود واضح ہو جاتی ہے کہ "باغ و بہار" "فسانۂ عجائب" "سروشِ سخن" "طلسم حیرت" اور "داستان امیر حمزہ" وغیرہ پر دہلی اور لکھنؤ کی زندگی کی پوری تہذیبی چھاپ موجود ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

"دلی اور لکھنؤ کی پوری تاریخ ان داستانوں سے مرتب کی جا سکتی ہے۔"

داستانیں ان تمام خوبیوں اور خامیوں کے باوجود بھی دلچسپی سے بھرپور ہیں۔ داستان گو کی طرز نگارش، اسلوب، زبان و بیان کا مطالعہ ضروری ہے۔ بنیادی طور پر

---

[۱] سید عابد علی عابدؔ: اصول انتقاد ادبیات ص ۳۸-۵۳۷

داستانوں میں ۲ طرح کا اسلوب اپنایا گیا ہے، پہلا سادہ، سلیس با محاورہ عبارت دوسرا مقفّیٰ و مسجّع اور رنگین۔ پہلی طرزِ تحریر میں لکھی جانے والی داستان "باغ و بہار" "آرائش محفل"، "طوطا کہانی"، "امیر حمزہ"، (اشک) اور "بوستان خیال" وغیرہ ہیں اس کے برعکس موخرالذکر میں داستانیں مسجّع مقفّیٰ عبارت سے آراستہ ہیں۔ سرور کی "فسانۂ عجائب"، "سب رس"، "نو طرز مرصع" (تحسین)، "مذہب عشق"، "انشائے نوبہار"، اور "سروش سخن"، ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ اکثر داستانیں تراجم کے ذریعہ اردو میں آئیں لیکن وہ قصے جو دوسری زبانوں سے اردو میں لئے گئے انھیں ۲ طرح سے برتا گیا، کچھ داستانیں تو اس زبان میں لکھی گئیں جو ایک خاص حلقہ میں سمجھی اور پڑھی جاتی تھیں۔ ان کے زبان و بیان پر حد سے زیادہ زور دیا گیا اور نثر کو عام نثر کے مقابلے میں تزئین و ترصیع کا مرقع بنایا گیا۔ انھیں خصوصیات کی بناپر ایسی تخلیقات عوامی سطح سے اوپر اٹھ گئیں۔ ان سے ان کی داستانیں مقفّیٰ و مسجّع عبارتوں سے دب کر رہ گئیں۔ البتہ ایسے داستان نگار ایک مخصوص طرز کے نمائندے ضرور ہوئے۔ ایسے داستان نگاروں میں خاص طور سے دو شخص ہمیشہ یاد رکھے جائینگے۔ ایک "تحسین"، دوسرے "رجب علی بیگ سرور"

دوسرا اسلوب وہ تھا جو سادہ اور سہل ممتنع، اور اول الذکر نثری داستان کے مقابلے میں سادہ تھا۔ یعنی ان قصوں کے داستان گو، زبان پر نہیں بلکہ قصہ گوئی یا قصہ پر زیادہ دھیان دیتے تھے، اسی لئے ان کے قصے زیادہ مقبول ہوئے۔ بہر حال وہ داستانیں جن کے خالق جنھیں بات کہنے کا سلیقہ اور اظہار و ابلاغ کی ترسیل میں تصنع اور تکلف کا اہتمام و التزام برتنے سے پرہیز کرتے ہیں۔ ان لوگوں نے سادہ، سلیس دلچسپ اور دل نشیں طرز اپنائی۔ تاکہ ہر طبقہ لطف اندوز ہو سکے۔ اس انداز سے لکھی جانے والی داستانوں میں بالخصوص "رانی کیتکی کی کہانی"، اور باغ و بہار کو

لیا جا سکتا ہے۔

انشاء، اللہ خاں انشاء نے رانی کیتکی کی کہانی کی تخلیق کر کے فن داستان نویسی میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی کے متعلق یہ بات عام ہے کہ جو کام فورٹ ولیم کالج کے زیر نگرانی منصوبے کے تحت انجام کو پہونچے اس کے باہر انشاء نے اپنے جودت طبع کے ذریعہ ایک بڑا کارنامہ انجام دیا۔

"رانی کیتکی کی کہانی"، کی تخلیق کا خاص مقصد زبان کی 'جھٹ' اور انشاء کا دیٹ، دکھانا ہی مقصود تھا۔ بلاشبہ وہ اپنی اس سعی میں کامیاب ہوئے۔ ان کی اعلیٰ ذہانت نے محدود الفاظ میں بھی اپنا جادو دکھایا ہے جس میں سادگی کیساتھ ہی ساتھ شوخی اور بانکپن کا پہلو نمایاں ہے۔

انشاء وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اپنا راستہ بالکل الگ اختیار کیا، قافیہ پیمائی (دیکھیے یہاں) رعایت لفظی کا برمحل استعمال ہے۔ اس کہانی کے فن اور طرز تحریر کا ایک خاص پہلو زبان وبیان ہے۔ انشاء، اللہ خاں انشا کی طرز تحریر با محاورہ اور کہاوتوں سے پُر ہے۔ اگرچہ الفاظ محدود ہیں، پھر بھی اس کی حد میں رہ کر انھوں نے سادہ اور رواں عبارت میں اپنی طبیعت کی سرمستی، جولانی اور چلبلے پن کی وجہ سے رنگینی پیدا کر دی ہے

داستانوں میں جو مقام "باغ وبہار"، کو اس کی طرز نگارش اور انداز بیان سے علاوہ کسی اور داستان کو نصیب نہ ہوا۔ دراصل میر امن کی طرز نگارش سلیس، سادہ، شستہ اور پر اثر ہے باغ وبہار کے ہر جملے اس صداقت کے شاہد ہیں، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ مروج الفاظ کے بجائے وہ اپنا مخصوص فقرہ ضرور استعمال کرتے ہیں، جس سے ان کی عبارت میں چار چاند لگ جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں :۔

"...... زبان اور اسلوب کے اعتبار سے اب تک

کوئی فسانہ نگار میر امن کا مقابلہ نہیں کر سکا ہے۔ جو تری اور گھلاوٹ ان کی زبان میں پائی جاتی ہے، وہ نثر تو؟ ایک نظم میں بھی صرف غزل جیسی صنف میں ممکن ہے۔ میر امن کی زبان میں جو غزلیت ہے وہ یقیناً میر کی یاد دلاتی ہے اور نقادوں کا کہنا ہے کہ جو مرتبہ میر کا غزل گوئی میں ہے وہی میر امن کا نثر نگاری میں ہے بہت صحیح ہے[۱]۔

دہلی کی زبان ہی ان کے نزدیک مستند تھی۔ احمد شاہ ابدالی کے حملے کا ذکر اپنے دیباچہ میں اس طرح کرتے ہیں:

"...... اکبارگی تباہی پڑی۔ رئیس وہاں کے، میں کہیں اور تم کہیں ہو کر جہاں جس کے سینگ سمائے وہاں نکل گئے۔ جس ملک میں پہونچے وہاں کے آدمیوں کے ساتھ سنگت سے بات چیت میں فرق آیا۔ اور بہت سے ایسے ہیں کہ دس پانچ برس کس سبب سے دلی میں گئے اور رہے وہ بھی کہاں تلک بول سکیں گے کہیں نہ کہیں چوک ہی جائیں گے اور جو شخص سب آفتیں سہہ کر دلی کا روڑا ہو کر رہا اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گذریں۔ اور اس نے دربار، امراؤں کے اور میلے ٹھیلے عرس چھڑیاں، سیر تماشہ اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک کی ہوگی اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا۔ اس کا بولنا البتہ ٹھیک ہے[۲]"

۱؎ مجنوں گورکھپوری: افسانہ اور اس کی غایت ص ۹۱-۹۰

۲؎ میر امن دہلوی: باغ و بہار ص ۶

جس دور میں میر امن کی "باغ و بہار" تصنیف ہوئی فارسی اور عربی کے الفاظ کی کثرت، قافیہ پیمائی، رنگین بیانی کو ہی اعلیٰ معیار سمجھا جاتا تھا۔ سادہ سلیس پرشکوہ الفاظ استعمال کرنے والے کو قاری ہیچ و کمتر سمجھتے تھے۔ انھوں نے اس عہد کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے روزمرہ کی آسان زبان کو استعمال کرنا اپنا مطمح نظر سمجھا۔ بقول وقار عظیم۔

"...... میر امن کے اسلوب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ داستان کو کہیں سے کہیں بھی شروع کیجئے ہمیں وہی سادگی سلاست، روانی وہی فصاحت، گھلاوٹ اور وہی وقار ملے گا" [۱]

میر امن نے زبان کو مالا مال کرنے کے لئے بہت سی عوامی کہاوتیں، ہندی الفاظ اور متعدد الفاظ و محاورے استعمال کئے، جو عوام میں رائج تھے۔ باغ و بہار کی اہمیت و افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ میر امن کی باغ و بہار داستانوں میں ہے، جس کی زبان، اور طرز اسلوب ان کے قصے سے اہمیت رکھتا ہے۔ ان اسالیب کی تقلید نہ ابھی تک کسی نے کی ہے اور نہ توقع کی جاتی ہے۔ باغ و بہار پر ہمیشہ بہار ہے۔ رہے گی [۲]

دوسرے گروہ کے دو نام بطور خاص لئے جاتے ہیں جن میں ایک عطا حسین تحسین اور دوسرے رجب علی بیگ سرور ہیں اس قبیل کے لکھنے والوں کا اسلوب، طرز تحریر، زبان و بیان پہلے گروپ کے بالکل برعکس ہے۔ تحسین کی "نوطرز مرصع" کا اسلوب زبان سے زیادہ تصنع و تکلف سے بھرا ہوا ہے۔ تشبیہ و استعارے کی بھرمار، مبالغہ آرائی اور تخئیل کی سیر کی ہے۔ قصہ کے مطالعہ سے معلوم ہوگا کہ اگرچہ اسلوب کی داغ بیل تحسین نے ڈالی تھی۔ مگر اس کے اثرات دور تک پہونچے۔ بقول گیان چند جین:۔

---

[۱] وقار عظیم: ہماری داستانیں ص ۳۳

[۲] گیان چند جین: اردو کی نثری داستانیں ص ۱۹۷

"فسانہ عجائب نو طرز مرصع کی ہی بگھری ہوئی صورت ہے"

سرور کے یہاں تحسین جیسی بات نہیں، یہ صحیح ہے کہ ان کی رنگین عبارت، مقفیٰ و مسجع عبارت سے ان کا قاری کچھ عرصہ کے لئے مرعوب ضرور ہوتا ہے مگر اس کا نقش دیرپا نہیں ہوتا ہے۔ ہمیں سرور کے اسلوب میں خاص طور سے دو چیزیں ملتی ہیں وہ مبالغہ آرائی، قافیہ پیمائی، مرصع مسجع طرز اور فارسی تراکیب کا استعمال وغیرہ ہے جنھیں مجموعی طور پر پیچیدہ اسلوب سے سرور پہچانے جاتے ہیں۔ لیکن اس کے بالکل برعکس انھوں نے جہاں جہاں وہ اسلوب برتا ہے وہاں وہ بہت کامیاب ہیں۔ اور کبھی کبھی تو میر امّن کی نثر کے قریب پہونچ جاتے ہیں۔

مکالموں میں تاثر پیدا کرنے کے لئے جو زبان استعمال کرتے ہیں وہ سلیس سادہ، بامحاورہ اور چست ہوتی ہے مثلاً ایک موقع پر لکھتے ہیں :۔

"ایک خواص خاص باشارہ ملکہ آگے بڑھی پوچھا کیوں جی میاں مسافر؟ تمہارا کدھر کو آنا ہوا۔ کیا مصیبت پڑی ہے جو اکیلے سوائے اللہ کی ذات، ہیہات نہ کوئی سنگ نہ سات اس جنگل میں وارد ہو۔ شہزادے نے مسکرا کے کہا مصیبت خیلا تجھ پر پڑی ہوگی معلوم ہوا یہاں آفت زدے آتے ہیں کہو تم لوگوں کی کیا کم بختی، ایاموں کی گردش؟ کی سختی ہے جو چڑیوں کی طرح ناکام سرشار پھرتی ہو۔ ملکہ یہ سن کر بھڑک گئی خود فرمانے لگی الخ" [1]

ہندی الفاظ کے استعمال کے ساتھ ساتھ انھوں نے اشعار کے استعمال بھی کئے۔ (حالانکہ اشعار کا صحیح استعمال نہیں ہوا) طرز تحریر سے ہٹ کے دیکھا جائے تو سرور کی

---

[1] رجب علی بیگ سرور :۔ فسانہ عجائب ص

ادبی حیثیت کسی قدر کم نہیں [۱] فسانۂ عجائب میں سرور کی شخصیت کا رنگ ہر جگہ نمایاں ہے۔ بہت سارے معائب کے باوجود انھوں نے نثر میں ایک امتیازی شان پیدا کی ہے جس کی بناء پر انھیں نظر انداز کرنا مشکل ہے۔"

داستانوں کے سلسلے میں مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو کی تمام داستانیں یکساں نہیں یا ان کی خصوصیات ایک سی نہیں۔ ہاں زبان کے لحاظ سے داستانیں ضرور مختلف ہو سکتی ہیں۔ داستانوں سے ناول یا افسانے تک سفر نہ صرف داستانوں اور افسانوں کا سفر ہے بلکہ یہ ایک سیاسی، سماجی اور تاریخی سفر بھی ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کے توسّط سے ہندوستانی تہذیب میں جدّت کا ایک نیا باب شروع ہوا۔ زندگی گذارنے کا سلیقہ اور طریقہ بدلتا ہے تو ان کی پرچھائیاں ادب پر بھی پڑتی ہیں۔

ہماری تہذیب پر سیاسی حالات و تبدیلی کا اثر ضرور پڑتا ہے۔ جب ہندوستان پر انگریزوں نے حکمرانی شروع کی اور بہ تدریج ان کا اقتدار بڑھنے لگا تو ان کے وساطت سے مغربی تہذیب بھی پنپنے لگی۔ بالآخر ہماری تہذیب پر مغرب کے اثرات غالب ہونے لگے اور انھیں اثرات کا نتیجہ ہے کہ ملک میں بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں دیکھتے دیکھتے زندگی کے سبھی شعبوں میں ایک انقلاب آگیا۔ ادب، آرٹ، مذہب سائنس اور تعلیم وغیرہ میں خاصی تبدیلیاں آئیں۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد ان تبدیلیوں میں تیز رفتاری آگئی۔ سرسید کی اصلاحی و تعلیمی تحریک رفتہ رفتہ زور پکڑنے لگی۔ مغربی خیالات و افکار سے عوام الناس روشناس ہونے لگے۔ توہّمات کا قلع قمع ہونے لگا۔ احیاء پرستی مٹنے لگی۔ ہر بات حقیقت کے پیش نظر کسوٹی پر کسی جانے لگی۔

---

[۱] ڈاکٹر گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں ص ۲۵۷

ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں :-

"سرسید نے مذہب اور فلسفہ تعلیم اور معاشرت میں سے روایت پرستی اور تنگ نظری کو ختم کر کے تعقل پسندی اور پیروی مغرب کا چلن چلایا۔" [1]

کچھ لوگ سرسید کی اس تحریک کے حامی نہیں تھے۔ اسی لئے ان لوگوں نے انھیں کافر، ملحد اور کرسٹان جیسے الفاظ سے نوازا۔ بعد میں سرسید کی جدوجہد نے انھیں بھی متاثر کیا۔ مخالفین پرانی روایات، توہم پرستی اور مذہبی عقائد کی عینک لگا کر ہر بات سوچتے اور سمجھتے رہے، تحریک سرسید سے متاثر ہو کر حقیقت کی طرف مائل ہوئے۔ ان کا شعور روشن اور تابناک ہونے لگا۔ ڈاکٹر محمد احمد فاروقی لکھتے ہیں:

"غرضیکہ ایسی بیداری پھیل گئی کہ پوری قوم کا شعور قرونِ وسطیٰ دھندلکے سے نکل کر جدید دنیا کی روشنی میں آ گیا۔ اور حقیقی دنیا کی طرف رجوع ہو گیا۔ ہر شخص نے سرسید کے طریقہ کو نہ مانا مگر یہ ضرور مانا کہ اپنے ماحول کی طرف توجہ کرنا اور اس کو ترقی دینا ضروری ہے۔" [2]

اردو نثر میں داستانوں کے علاوہ دیگر موضوعات پر ہمارے ادیبوں کی نظریں مرکوز ہوئیں۔ بس کچھ کتابیں، کہنے کے لئے مذہب و تاریخ پر لکھی گئیں جن کا ادب میں کوئی خاص مقام نہیں رہا۔ سرسید نے مقالہ نگاری کو رواج دیا اور ان کے رفقاء نے تہذیب الاخلاق میں گوناگوں موضوعات پر مضامین لکھ کر ادب کے دائرے

---

[1] ڈاکٹر گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں ص ۱۱۸

[2] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی — اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۲۰

کو وسعت بخشی ۔ نذیر احمد، خواجہ الطاف حسین حالی، مولانا محمد حسین آزاد، شبلی نعمانی اور بہت سے اہل قلم نے تنقید، سوانح، تاریخ، فلسفہ پر قلم اٹھائے۔ مسدس حالی اس کا نمائندہ ہے۔

جیسا کہ گذشتہ صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) سے قبل اردو شاعری کا مزاج بالکل عاشقانہ تھا کسی کو دل دے بیٹھنا، پھر آہیں بھرنا، ہجر و وصال کا بیان،، الغرض عاشقی کے تمام لوازمات سے پر تھے، جب اردو نے اپنی آنکھیں کھولیں تو سامنے فارسی شاعری اپنے تمام لوازمات سے آراستہ پیراستہ دست بستہ کھڑی تھی، عشقیہ جذبات، احساسات، خیالات سے پر اور شاعری عروض اور طرز نگارش میں فارسی کے قدم بقدم چلتی رہی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری ایک دائرے تک محدود رہی۔ اس میں مفلس اور نادر طبقوں بالخصوص غریب فردور اور کسانوں کا کہیں گذر نہیں تھا، مناظر قدرت اور قومیت کے جذبے کا کہیں تذکرہ نہیں انھیں اتنی مہلت ہی نہیں کہ اس طربیہ زندگی کو چھوڑ کر زندگی کے دیگر شعبوں کا مطالعہ کریں، یہی وجہ ہے کہ ان کی نگاہوں پر ایک دبیز پردہ پڑا رہا۔

پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد شعوری طور پر اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ ہمیں عصری دور سے ہم آہنگ ہونے کے لئے اردو شاعری میں وسعت اور روح عصر پیدا کرنا چاہئے۔

۱۸۵۷ء کے بعد مغربی ادب اور تہذیب نے ہماری شاعری کے لئے نئے راستے کھول دیے۔ انگریزی ادب سے روشناس ہوتے ہی ان شاعروں نے دیکھا کہ ہمارے یہاں صرف ایک میدان ہے جہاں ہم غنائیت اور رسمی قافیہ پیمائی کے چکر میں پھنس کر رہ گئے۔ اب ان لوگوں نے سیاسی، اقتصادی، سماجی، ادبی، مذہبی، فلسفیانہ اور متعدد موضوعات کو اپنے دامن میں سمیٹنا شروع کر دیا، نتیجہ یہ

ہوا کہ مغربی ادب نے ان بزرگوں کی آنکھیں کھول دیں۔ دوسرے لفظوں میں ادب کو زندگی کا آئینہ دار بنایا۔ انھیں حالات اور احساسات سے متاثر ہو کر حالی اور آزاد نے ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء انجمن پنجاب ؟ کی بنیاد ڈالی۔ ڈاکٹر اعجاز حسین اس سلسلے میں رقمطراز ہیں :۔

"۱۵ اگست ۱۸۶۷ء کو انجمن ترقی اردو قائم کرتے وقت آزاد کا تاریخی لکچر جدید اردو شاعری کی تحریک کے اسباب اور نصب العین پر اچھی طرح روشنی ڈالتا ہے۔ حالی کے خیالات بھی پوشیدہ نہیں کہ وہ کیا کیا اردو شاعری میں کمی پاتے تھے، اور کیا کیا اصلاحیں ان کے ذہن میں تھیں "مقدمہ شعر و شاعری" میں کئی مقامات پر انھوں نے اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے، وہ پڑھ چکے تھے اور سن بھی چکے تھے کہ زبان سے دنیا نے سیاسی تحریکات میں کیسے کام کئے ہیں۔ تاریخی واقعات کی کئی مثالیں دی ہیں، عرب، یونان، انگلستان میں شاعری کو آلہ کار بنا کر اس جگہ کامیابی حاصل کی گئی ہے جہاں اور دوسری قوتیں جواب دے چکی تھیں۔ وہ یہی کام اردو شاعری سے بھی لینا چاہتے تھے"[1]

ان دانشوروں نے نئی زندگی، نئے حالات، نئے افکار و تصورات کو ادب میں ڈھالنے کی بھرپور کوشش کی" اور اس جدت نے ادب کے اصناف میں تبدیلی کا مطالعہ کیا۔ جسکی وجہ سے جدید اصناف ادب کی ضرورت پڑی اس ضرورت کے نتیجہ کے طور پر ناول کی صنف بھی وجود میں آئی[2]

---

[1] ڈاکٹر اعجاز حسین۔ نئے ادبی رجحانات ص ۳۵

[2] ڈاکٹر یوسف سرمست :۔ بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۶

داستان: جو ہمیں طلسماتی دنیا کی سیر کراتی تھی۔ اس کی جگہ اب حقیقی دنیا "ناول" کے ذریعہ پیش کی جانے لگی۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ افسانوی ادب کے ارتقاء کی ابتدائی کڑیاں داستان گوئی سے وابستہ ہیں۔ مگر سیاسی، سماجی، معاشی، انقلابات صنعتی ترقی اور نشاۃ الثانیہ تحریک Renaissance سر سید کی اصلاحی تحریک ہی تھی جس نے انسانی ادب کو عیش و تفریح کے حصار سے نکال کر جد و جہد۔ حقیقت پسندی اور عملی دنیا میں داخل کیا انسانی شعور کی تبدیلیوں نے ہی داستان کو تیزی کے ساتھ ناول تک پہونچایا۔

دراصل محمد حسین آزاد اور حالی کا زمانہ انگریزی ادب سے استفادے کا زمانہ ہے۔ ہر لحاظ سے تغیر و تبدل کا زمانہ ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پرانے بت توڑے گئے، نئے ایوان تعمیر ہوئے۔ قصیدہ اور داستان کو الوداع کہا گیا تو ناول اور افسانے کو عہد کی ضرورت سمجھ کر قبول کیا گیا۔

ناول کی صنف اردو میں مغرب بالخصوص انگریزی ادب سے مستعار ہے۔ اسلئے مغربی ادب میں ناول کی سمت و رفتار پر سرسری نظر ڈالنا ضروری ہے۔ انگریزی ادب میں داستان Romance کی روایت خاصی قدیم ہے اور اسے ناول تک پہونچنے میں کئی صدیوں کا سفر طے کرنا پڑا ہے۔ نشاۃ الثانیہ (Renaissance) کے بعد جب ہر شعبہ میں انقلاب ہوا اسی ذہنی بیداری نے ہر سماج کو متاثر کیا اور یہی سبب ہے کہ سماج کو ان تبدیلیوں سے دوچار ہونا پڑا۔ کم بیش اسی زمانے میں ناول کا آغاز ہوا۔ گویا انہیں سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر ناول عالم وجود میں آیا۔

سروانٹس (Cervantes) کے "ڈان کوئی زوٹ (Don Quixote) کو دنیا کا سب سے پہلا ناول کہا جاتا ہے جو ۱۶۰۵ء میں شائع ہوا۔ جس کا انگریزی ترجمہ ۱۶۱۲ء میں ہوا۔ پرانی فرسودہ روایات اور داستانوں کا مذاق اڑانے کی غرض سے اس

ناول کی تخلیق عمل میں آئی۔" ڈان کوئی زوت "کا ہیرو (قدیم داستانوں کے ہیرو کی مانند) زرہ وبکتر میں ملبوس مسلح ہو کر پابہ رکاب ہے۔ خلق خدا کے لئے تمام دشواریاں اور مہمات سر کرنے کا عزم رکھتا ہے۔ قدیم داستانوں کا عکس اس کے ذہن پر اس قدر غالب ہے کہ وہ ایک سرائے میں پہونچ کر اُسے قلعہ سمجھ بیٹھتا ہے اور ایک بھٹیارے کو بادشاہ تصور کرتا ہے۔ ہوائی چکیوں کو دلوں کا گروہ سمجھ کران سے زور آزمائی کرنے کے لئے تلوار کھینچ دیتا ہے۔ نتیجتاً چکیوں کے پرّ سے زخمی ہو جاتا ہے۔ اس طرح وہ پورے ناول میں دکھائی دیتا ہے۔ سروانٹس کو شاید یہ خیال تھا کہ قدیم داستانوں کا مذاق اُڑانے میں وہ ایک نئے فن کا آغاز کر رہا ہے۔ [۱] وہ اگر ایک طرف قدیم داستانوں کو تیرونشتر کا نشانہ بناتا ہے، تو دوسری طرف اسپین کے عصری معاشرے کی عکاسی اور زندگی کے حقیقت کی ترجمانی بھی کرتا ہے قاری اسے پڑھ کر اس قدر محظوظ ہوتا ہے کہ ہنستے ہنستے بُرا حال ہونے لگتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر غور کیا جائے تو اس ناول کے ذریعہ سروانٹس نے اپنے عہد کے معاشرے پر ضرب کاری لگائی ہے اور یہی تاثرات اور احساسات مصنف کو روایتی داستانوں سے منفرد بھی کرتے ہیں اور ایک نئی صنف سخن کے لئے راستہ استوار کرتا ہے۔ والٹرایلن لکھتا ہے۔

"ہر اچھے ناول کی پہچان اس کی حقیقت نگاری ہے اور اس سے وہ اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے۔" [۲]

"اندڑے مراسے" Andrey Mourais کا خیال ہے کہ:۔

حقیقی ناول کبھی رومان نہیں ہوتا، اس لئے حقائق کو سہارا اور

---

[۱] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ناول کیا ہے ص ۱۰۹-۱۰۸

[۲] Walter Allen: Reading a Novel, page-22

حقیقی سوسائٹی کا پس منظر ضروری ہے“ لے

ناول کے ذریعہ ہی زندگی کے معاملات و مسائل کی عکاسی ہوتی ہے۔ بغیر حقائق کو پیش کئے وہ صحیح معنوں میں ناول کے مرتبہ تک نہیں پہنچتا۔ یہی زندگی و معاشرتی حقائق ناول کو داستان Romance سے الگ کرتے ہیں۔ ”ڈان کوئی زوت“ میں عصری آگہی موجود ہے۔ سروانٹس نے اس میں اپنے عہد کے اسپین کے تمام طبقات کی بھرپور عکاسی کی ہے اٹھارہویں صدی کے وسط تک متعدد تصانیف منظر عام آئیں۔ مگر وہ شرائط جو ناول کو ناول بناتیں، مفقود تھیں۔

اسی اثنا میں ”جان بنین“ John Bunyan کی مشہور تصنیف ”دی پیلیگرس پروگرس“ (The Pilgrims Progress) کا ذکر ناضروری ہے۔ یہ ۱۶۷۸ء میں معرض تحریر میں آئی۔ جس پر عیسائی مذہب کی بھرپور چھاپ ہے۔ جو اپنے عہد کے مذہبی رجحانات، اخلاقی اصول و عقائد کے انعکاس ہیں۔ اس کے ذریعہ زندگی کے حقائق بیان کئے گئے طریقے سے پیش کئے گئے ہیں۔ کردار، مقامات اور ساری چیزیں تمثیلی ہیں۔ اور انھیں کے ذریعہ زندگی کے حقائق بیان کئے گئے ہیں۔

تمثیل Allegoric کی واضح شکل ہمیں The Pilgrims Progress میں نمایاں طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ بنیادی طور پر یہ ایک مہماتی تمثیل ہے۔ کچھ نقادوں نے اسے ناول کا پیش رو بھی کہا ہے مگر اسے ناول کہنا بھی درست نہیں" اس داستان کا مصنف جان بنین خود بھی اس قصے کو تمثیل کہتا ہے۔“

مغربی ناولوں کی تاریخ میں ڈینیل ڈیفو Daniel Defoe کا ممتاز مقام ہے ڈیفو ہی پہلا شخص ہے جس نے اپنے عہد کے سماجی اور اخلاقی مسائل پر روشنی ڈالتے

لے Andrey Mourais: The Art of writing page-9

ہوئے سماج کے متوسط طبقے، خصوصاً تاجروں کے ذہن و مزاج سے روشناس کرایا ہے۔ ان کے جذبات، و احساسات معاشرے اور اخلاق سے متعلق تمام تصورات کی نقاب کشائی اپنے ناولوں دی کمپلیٹس انگلش ٹریڈسمین The Complete English Tradesman اور کمپلیٹ انگلش جنٹلمین Complete English Gentleman میں کیا ہے۔ اس کا شاہکار ناول "رابنسن کروسو" Robinson Crusou 1719 ہے اس میں ڈیفو نے طوفان کی زد میں آئے ایک انسان کی سرگزشت بڑے موثر انداز میں پیش کی ہے جو ناموافق حالات میں بھی زندگی سے جدوجہد کرتا ہے وہ ویران جزیرے میں زندگی و موت سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ بالآخر وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کی یہ سعی کامیاب ہوتی ہے۔ اس طرح یہ ناول جدوجہد کا نثری رزمیہ ہے

رابنسن کروسو، کے علاوہ اس نے ۱۷۲۱ء میں کیپٹن سنگلٹن (Captain Singleton) لکھا جس میں افریقی سیاح کے کارنامے ہیں۔ ۱۷۲۲ء میں ایک سماجی ناول مول فلینڈرز Mole Flanders لکھا جس میں سماج کی دو گمراہ عورتوں کے واقعات پیش کئے گئے ہیں۔

اسی نوعیت کا دوسرا ناول روزینا (Roxana) ۱۷۲۴ء ہے۔ جس میں سماجی حقائق کا پردہ فاش کیا۔ ڈیفو کی ان تصنیفات میں صرف "رابنسن کروسو" کو ہی مقبولیت حاصل ہوئی۔

ڈیفو نے انسانی زندگی اور عصری آگہی کے مسائل سلجھانے کو اپنا فن بتایا۔ ایک نئی تکنیک شروع کی جو صداقت و حقیقت پر مبنی ہے۔ ان کے ناولوں کے سارے تانے بانے سفرناموں، روزناموں اور حقیقی واقعات و حادثات سے ماخوذ ہیں۔ اس کی کامیابی کا راز ان تصانیف سے ظاہر ہو جاتا ہے جو اس کے ہیئت و مواد کے مقلد بنے۔

ناتھن سوفٹ (Jonathan Swift) نے راوبنسن کروسو کے طرز پر

Gullivers Travels لکھ کر اس وقت کے سیاسی امور کی تضحیک کی۔ یہ پورا قصہ طنزیہ انداز میں لکھا گیا ہے جسے خاصی شہرت ملی۔

اس طرح انگلینڈ میں سروانٹس کی "ڈان کوئی زوت" بنین کی "پلیگرمس پروگرس" ڈینل ڈیفو کا "رافین کروسو" فرانس میں "لاساگے (Le Sage) کی گل بلاس (Gilblas) اور اس طرح کے بہت سے قصے تمثیلی ناول کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں۔ جو فنی نقطۂ نظر سے ناول نگاری سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ لیکن فنی اعتبار سے جو خامیاں ہیں۔ اس سے قاری ایک کھٹک محسوس کرتا ہے۔

بہر حال ان تصانیف میں "ڈان کوئی زوت" مسز بن Mrs.Behn کے پکارسک (Picaresoue) اور رابنس کروسو۔ ناول کے فن کے قریب تر ہوتے گئے ہیں۔

اٹھارہویں صدی میں غیر معمولی تبدیلیوں کے باوجود مغربی ناول صحیح معنوں میں معاشرتی زندگی کا عکاس بن گیا تھا۔ اس صدی کے ابتدائی قصوں تمثیلوں میں احساس اور جذبات کی کارفرمائی رہی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سماجی و معاشرتی واقعہ نگاری میں اس سے بڑی مدد حاصل ہوئی۔

جذبات کی عکاسی کے ساتھ ہی ساتھ حقیقت نگاری کا بھی دور دورہ رہا۔ چنانچہ رچرڈسن (Richardson) کو بھی نقادوں نے باقاعدہ اور باضابطہ پہلا ناول نگار تسلیم کیا ہے اگر ایک طرف رچرڈسن کے ناول جذباتی فلسفے سے قدرے متاثر ہیں۔ تو دوسری سمت سماج اور معاشرے کے بھی آئینہ دار ہیں۔ انھوں نے جو ناول لکھے ہیں ان میں پامیلا، ۱۷۴۰ء (Pamela) کلیریسہ ۱۷۴۸ء (Calerissa) اور چارلس گرانڈسن ۱۷۵۳ء Charles Grandison کافی معروف ہیں۔ ان ناولوں میں اس عہد کی سوسائٹی کے کسی نہ کسی گوشے کو ضرور نمایاں کیا گیا ہے۔ جس سے اس عہد کی بھرپور

ترجمانی ہوتی ہے۔

'پامیلا'، اُن خطوط کا مجموعہ ہے جن کے ذریعہ ایک کہانی شروع کی گئی جو قسط وار ۱۷۴۰ء سے ۱۷۴۱ء تک چھپتی رہی۔ رچرڈسن نے 'پامیلا' میں اپنے عہد کے امراء کی بوالہوسی اور عیاشیوں کو اجاگر کیا ہے۔ ان نوخیز لڑکیوں کو اپنی عصمت اور عزت کی محافظ خود بننے کی راہ دکھائی ہے "کلیریسہ" اس کا دوسرا ناول ہے۔ اس کا بنیادی نصب العین بے میل شادیاں، جس کا نتیجہ جانگسل اور المناک ہوتا ہے۔ کلیریسہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے، تیسرے ناول "سرچارلس گرانڈیسن" کے ذریعہ وہ ایک آئیڈیل مردانہ کردار پیش کرتے ہوئے شادی کے لئے مزاج کی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔

رچرڈسن نے اپنے ناولوں کے توسط سے اس عہد کی تمام سماجی و معاشرتی برائیوں کو ہدف تنقید بنایا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ سوسائٹی کے غریب متوسط طبقے کے احساس و جذبات کو تابناک بنانے کی فکر میں منہمک رہتا ہے اور ان کو حل کرنے کے لئے آواز بلند کرتا ہے۔ وہ اپنا مقصد کبھی نہیں بھولتا یہی خوبیاں اسے انگریزی کا مکمل ناول نگار بناتی ہے۔ رچرڈسن کی ادبی خدمات انگلینڈ تک ہی محدود نہیں بلکہ اور مغربی ممالک میں جہاں جذباتیت کا زور شور رہا، اس کے ناول کافی مقبول ہوئے "دورد" Diderot 'روسو' (Rousseau) 'گیٹے' (Goethe)، ہارڈی اور جارج مور' اور بہت سے اہل قلم اس فن سے مستفیض ہوئے۔ مغرب کی کئی زبانوں میں 'پامیلا' اور 'کلیریسہ' کے تراجم چھپے اور مقبول ہوئے۔

رچرڈسن کے بعد 'گولڈاسمتھ' (Goldsmith) نے دی وکر آف ویک فیلڈ ۱۷۶۶ء The Vicar of Wakefield لکھ کر اپنا مخصوص انداز اپنایا۔ نرم دھیمے جذبات کو زیادہ وسعت دی تاکہ قاری براہ راست متاثر ہوسکے، وہ اپنی سعی میں ایک حد تک کامیاب بھی رہا سوسائٹی میں فروغ پارہی بدکاری کو نشانہ ندامت بنانے کے ساتھ

ہی ساتھ خانگی زندگی پیش کرنے کی ایک بہترین کوشش کی ہے

اس ناول کے ذریعہ معاشرے میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں کے خلاف آواز احتجاج بلند کرتا ہے تو دوسری طرف زندگی کو خوشگوار بنانے کی مسلسل جدوجہد اور عزم مصمم رکھنے کی نصیحت بھی کرتا ہے۔ پورے ناول میں ہمدردی، انسانی برادری سے محبت، اخوت کا دامن بڑی مضبوطی کے ساتھ پکڑے داخلیت اور انفرادیت کے عنصر کو پیش کرتا ہے۔ دیہی زندگی اوران کی سوسائٹی کی نشاندہی بھی خوب کی ہے۔ ایسٹرن Lawrence Sterne کی کوششوں سے ناول کو کافی وسعت ملی۔ جو جذباتی ناول کی آخری حد تک پہونچ جاتا ہے۔ اپنے عہد کی ذہنی، سماجی، اور مذہبی خیالات و جذبات کے گوناگوں گوشوں پر نظر ڈالتا ہے۔ اور داخلی زندگی کی ترجمانی بڑی بے باکی سے کرتا ہے۔ ایسٹرن کا ناول " Trislram Swandy " ۱۷۶۰ء سے اس کی ذہنی اور علمی صلاحیتوں کا سراغ ملتا ہے۔ ایسٹرن اپنے عہد کے سماج کا عمیق مشاہدہ کرتا ہے۔ اگر وہ ایک طرف طنز و مزاح کے پہلو پر ہنستا ہے تو دوسری طرف مظلومین کا شریک غم بھی بنتا ہے۔

اس کا دوسرا ناول Sentimental Journey ۱۷۶۸ء میں شائع ہوا۔ فرانس کی سماجی اور تمدنی زندگی کی بھرپور نمائندگی اپنے مخصوص سماجی نظریے کی روشنی میں کرتا ہے۔ اگر اس ناول کو غور سے پڑھا جائے تو اس مزاح اور قہقہے بازی کے پیچھے تلخی اور غمگینی کا عنصر قدرے ملتا ہے 'ایسٹرن' کا یہی کارنامہ ہے۔ جس نے جذباتی ناول کو متوسط طبقے کی اخلاقیات سے ہٹا کر انسانی زندگی کا عکاس بنایا۔

مغربی ناول کے ارتقا میں ایک نام 'ہنری فیلڈنگ' کا سامنے آتا ہے کیونکہ ابھی تک ناول میں جذباتیت کی عکاسی تھی۔ یوں تو سروانٹس، ڈیفو، اور رچرڈسن نے حقیقت نگاری کے پہلوؤں کو بھی روشن کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ مگر صحیح معنوں میں جذباتی میلان کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کا رجحان بھی بڑھتا گیا۔ حقیقت نگاری کا

رواج ڈینیل ڈیفوں کے عہد سے ہی ہو گیا تھا مگر فیلڈنگ Henry Fielding ہی وہ پہلا ناول نگار ہے جس نے ناول میں فن مواد اور مخصوص ہیئت کی روح پھونکی اور ناول میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔ اس کے تمام ناول اس حقیقت کی غمازی کرتے ہیں۔

ہنری فیلڈنگ نے اپنا پہلا ناول 'جوزف اینڈروز Joseph Andrews (۱۷۴۲ء)' رچرڈسن کی "پامیلا" کو سامنے رکھتے ہوئے حالات اور واقعات بدل کر پیش کیا۔ جو حقیقت پر مبنی ہے۔ "جوزف اینڈروز" سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ معاشرہ میں جو خرابیاں پھیلتی ہیں، اس میں ہر فرد ملوث ہوتا ہے۔ اخلاقی پستی صرف مردوں میں ہی مضمر نہیں ہوتی بلکہ اس ملکہ Lady Booby کی طرح سماج کی دوسری عورتوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ جو اپنی جنسی خواہشات کی آسودگی کے لئے اپنے ملازم کو نشانہ بناتی ہے اور اتنی گر جاتی ہے کہ اُسے اپنے معیار منصبی کا بھی دھیان نہیں رہ جاتا۔

Jonathan Wild ۱۷۴۳ء لکھ کر مکمل واقعاتی کردار پیش کیا۔ اور معاشرے کی عفونت کو تیز نشتروں سے عوام کے سامنے پیش کیا۔

ہنری فیلڈنگ کو جب ان ناولوں سے تسکین حاصل نہ ہوئی تو اس نے متعدد مربوط واقعاتی کردار "ٹام جونس' Tom Jones' لکھا یہ اس کا شاہکار ہے۔ جو ۱۷۴۹ء میں شائع ہوا۔ "ٹام جونس' کے ذریعہ اخلاق کا ایک نیا زاویہ پیش کیا۔ اس میں ہمیں تمام بنیادی چیزیں یکجا مل جاتی ہیں۔ جو افسانوی ادب کیلئے لازم و ملزوم ہیں۔

فیلڈنگ سے بیشتر "سروانٹس" کی ڈان کوی ژوٹ' سے "پامیلا" تک جن فنون کا مظاہرہ ہوا۔ Tom Jones میں ہی پورے طور سے ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ جو اپنی مخصوص شکل و ہیئت میں بڑی ہماہمی کے ساتھ رونما ہوا۔ وہ اپنی تصنیف کو تاریخ کہنے پر بضد ہے۔ جن حالات و واقعات کو پیش کرتا ہے۔ وہ حقیقت آمیز ہوتے ہیں۔ فیلڈنگ اپنے نئے فن کو تاریخ کہہ کر اس کی وضاحت

کرتا ہے کہ "اس میں واقعیت اس قدر ہے کہ اس کو تاریخ کے زمرے میں ہی رکھنا چاہئے۔" اس کے اس قول کو پوری طرح سمجھنے کے بعد ہی 'فیلڈنگ' کے فن کی گہرائیوں کو جانچا جاسکتا ہے۔ اس نے ہی فنِ ناول نگاری کے دائرے کو تنوع اور وسعت بخش کر اس قابل بنایا کہ اٹھارہویں صدی کی سوشل عمرانیات کی تاریخ سامنے آجاتی ہے۔

اس نے چلتے پھرتے کرداروں کا ایک ایسا ڈھانچہ تیار کیا ہے جس پر بڑی سے بڑی عمارت، واقعات، حادثات اور حالات کی کھڑی کی جاسکتی ہے۔ وہ روزمرّہ کی معمولی زندگی سے زندگی کی گہرائی اور اخلاقیات پیش کرتا ہے۔

وہ شہری زندگی کے علاوہ دیہی زندگی کی تصویر کشی بڑے سلیقے سے کرتا ہے اور ان سے متعلق ان ساری گتھیوں کو سامنے لاکر اسے سلجھانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک 'زندگی' خیر اور شر کا مرکب ہے۔ اس کے کردار معاشرے کے جیتے جاگتے انسان ہی ہیں۔

"فیلڈنگ" کا آخری ناول 'امیلا' Amelia ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا جو بالکل 'رچرڈسن' کے 'پامیلا' جیسا ہے۔ امیلا میں ایک عورت کی حیات و سیرت کا بیان بہت دلکش انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ انسانی دوستی اور اصلاحی جذبہ کارفرما ہے۔

'اسمالیٹ' Tobias Smollett بھی 'رچرڈسن' اور 'فیلڈنگ' کے معاصرین میں ہے۔ ان فن کاروں کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ اسمالیٹ کے حصے میں نہیں آئی۔ اس کے ناولوں پر زندگی کی کشمکش محرومیوں اور ناکامیوں کا عنصر غالب ہے۔ مایوسی، غمگینی، اور المناکی کا تصور انسانی بیزاری کی حد تک تجاوز کر گیا۔ اسمالیٹ کے یہاں نہ تو ہمیں 'رچرڈسن' کی طرح انسان دوستی اور ہمدردی

کا جذبہ ملتا ہے۔ نہ ہی 'ہنری فیلڈنگ' جیسی زندگی کی گوناگوں جھلکیاں، کم و بیش اس کے تمام ناول ناکامیوں اور محرومیوں کا مرقع ہیں۔

اس کا پہلا ناول Roderick Random ہے جو ۱۷۴۸ء میں شائع ہوا اس نے ایک ایسے کردار کی تخلیق کی جو فطری طور پر شر پسند اور شر انگیز ہے۔ سماج کے شریف اور کمزور افراد سے بدسلوکی، لڑنا جھگڑنا اور انھیں ذلیل کرنا اپنا شعار بنالیا ہے۔ دوسرا ناول "Peregrim Pickle" ۱۷۵۱ء جس کا پلاٹ Roderick Random کی طرح ہے۔ کردار زمان و مکاں کا ردّو بدل ہے۔ اور پھر Ferdinand Count Fathom ۱۷۵۳ء، Sir Lancelot Oreaves ۱۷۶۲ء اور آخری ناول The Expedition of Humphrey Clinker ۱۷۷۱ء شائع ہوا۔ آخر الذکر ان سارے ناولوں میں بہتر ہے۔ اس کا اسلوب بیان سادہ سلیس اور سنجیدگی سے بھرپور ہے۔ اپنے پیش رؤں سے کافی استفادہ کیا ہے۔ ناول نگار نے اپنے عہد اور معاشرے کے پیچیدہ مسئلے پر روشنی ڈالتے ہوئے صلح و آشتی کی خواہش ظاہر کی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں میں کم درجہ کا ناول نگار ہے۔ اور اس معاملے میں وہ تمام ناول نگاروں پر سبقت لے جاتا ہے کہ اس نے اپنے کرداروں کو انگلستان سے نکال کر اسکاٹ لینڈ، فرانس اور دیگر ممالک کی سیر کرایا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہاں کے حالات اور طور طریقے کو بھی بخوشی پیش کیا ہے۔

مغربی ناول کے ارتقا میں خواتین ناول نگاروں نے بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔ "فینی برنی" (Funny Burney) جس کا موضوع سوسائٹی کے کسی ایک لڑکی کے تاثرات ہوتے ہیں۔ جو زندگی کے راستے سے گمراہ ہو جاتی ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ محبت میں غلطیاں کر بیٹھتی ہیں اور پھر رفتہ رفتہ ان تمام برائیوں کا اعادہ کر کے خوشگوار ازدواجی

زندگی بسر کرنے لگتی ہیں۔ مس برنی کا ناول Evelive (۱۷۷۸ء) اپنے عہد کی سوسائٹی کا طربیہ اور نشاطیہ پہلو خوبصورت ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ عورتوں کی سوسائٹی اور اس سے متعلقہ بناؤ سنگار، پارٹی، شادیاں، نیز ان کے مسائل کا مظاہرہ کرتا ہے اور طبقاتی زندگی کے امتزاج کو بخوبی اُجاگر کرتا ہے یہی وہ اوصاف ہیں جو Evelive کو معروف و مقبول بناتے ہیں

یہاں ایک اور خاتون ناول نگار کا ذکر ضروری ہے جسے میریا ایجورتھ Maria Edgeworth کے نام سے جانا جاتا ہے اس نے کئی ناول لکھے اور ان میں اس کے Castle Rackent (۱۸۰۰ء) ناول نے شہرت حاصل کی۔ یہ ناول آئرلینڈ کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ اسمیں وہاں کے کسانوں اور مزدوروں کے مسائل کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے۔ Castle Rackent میں مصنف کی جدت و ندرت سے اس کے ناولوں کو چار چاند لگ جاتا ہے۔ اس کی تقلید بعد کے ناول نگار کرتے نظر آتے ہیں اسکاٹ بھی اس کے نقشِ قدم پر چلتا نظر آتا ہے۔ علاوہ ازیں فرانس، جرمن، یورپ کے دیگر ممالک کے ناول نگاروں نے اسکے طرز کو اپنایا ہے۔ انگریزی ناول کے ارتقاء میں Maria Edgeworth کا ایک اہم مقام ہے۔

اس سے کہیں بڑی فنکارہ "جین آسٹین" Jane Austen سامنے آتی ہے جو معمولی پادری کی لڑکی ہے جس کی بیشتر زندگی دیہات میں گذری ہے زندگی کے نشیب و فراز نے نہ اسے زیادہ تعلیم یافتہ بنایا اور نہ ہی وہ سوسائٹی نصیب ہوئی جو اسس عہد میں ضروری تھی۔ جب کبھی امورِ خانہ داری سے فرصت پاتی کچھ اپنے تاثرات سے رنگ ڈالتی ہے۔ آہستہ آہستہ اس کی تخلیقات گھر کے باہر محلّے میں پڑھی جانے لگی۔ بالآخر سنجیدہ لوگوں کی نظر اس طرف گئی جس میں پلاٹ، کردار نگاری اور اس کا اپنا مخصوص فن نمایاں تھا اس نے کل چھ ناولیں لکھیں Sense and Sensibility اٹھارہویں

صدی کے آخری دہائی میں لکھے گئے' اور اس کے بعد کے ناول انیسویں صدی کے ابتدائی' دور میں منظرِ عام پر آئے Sense and Sensibility میں اس سوسائٹی کی تصویر کھینچی ہے۔ جس کی وہ خود ایک فرد تھی۔ اس ناول میں اس نے سماج کے غریب اور متوسط طبقے کی زندگی کو اجاگر کیا ہے۔ وہ معاشرے میں پھیلی ریاکاریوں، حماقتوں اور خامیوں کی مذمت بڑے دلیرانہ انداز میں کرتی ہے اور اپنے کرداروں کے ذریعہ اخلاق، خود اعتمادی، ہمدردی اور نیکی کا احساس دلاتی ہے۔

'جین اسٹین' کے دوسرے ناول Pride andPrejudice (۱۸۱۳ء)، Mansfield Park (۱۸۱۴ء)، Emma (۱۸۱۶ء)، Northanger Abbeyu میں وہی ساری خوبیاں نمایاں ہیں۔ ان ناولوں پر کردار نگاری کا عنصر غالب ہے۔ اس کے ناولوں میں اپنے عہد کے دیہی رئیس' پادری' تاجر اور دوسرے متوسط طبقے کے لوگ نظر آتے ہیں، جنھیں اپنے ناولوں میں بڑے سلیقے اور عمدگی سے پیش کیا ہے اس کی تخلیقات پر اس کی شخصیت کی بھرپور چھاپ ہے Pride and Prejudice اس کا شاہکار ناول ہے جو دنیا کے اہم ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے اس طرح ۱۸ ویں صدی کے آخری دور میں کچھ اسراری ناول Goethic Novel بھی وجود میں آئے۔ جس میں متعدد قسم کے خوفناک و خطرناک واقعے کے تانے بانے کو ناول کا نام دیا گیا: بیسورس والپول کا Castle of Glrant اس کی زندہ مثال ہے۔ امریکی مصنفوں کے یہاں اس قسم کے اسراری رنگ جھلکتے نظر آتے ہیں۔

اسی طرح ایک اور ناول دیکھنے کو ملتا ہے، ہفت سالہ جنگ ختم ہونے پر فرانس میں ایک نیا جذبہ رونما ہوتا ہے۔ جس پر آزادی' مساوات' اور بھائی چارگی کی بنیادیں رکھی جا رہی تھیں جب امریکہ اور انگلینڈ میں تنازعہ ہونے ہی والا تھا۔ اس دور میں Henry Brook نے A Food of Quality پیش کر کے اخلاق و مذہب معدنِ سیاست

کو موضوع بنایا۔ اس طرز کے بہت سے ناول شائع ہوئے۔

الغرض جس فن کو "فیلڈنگ" نے درجۂ کمال کو پہونچایا تھا اس کا ردِ عمل انیسویں صدی میں کھل کر سامنے آیا۔ انگلینڈ، روس، جیسے ممالک میں فنِ ناول نگاری کا غیر معمولی فروغ ہوا۔ "ٹالسٹائے" کو اس فن میں برتری حاصل ہے۔

یورپ میں نئے تجربات ہو رہے تھے۔ رومانی تحریک نے اگر ایک طرف ان تجربات سے شاعری کے دامن کو بھر دیا تو دوسری طرف نثر بالخصوص صنفِ ناول نے کچھ کم ترقی نہیں کی اب ناول نگار کسی ایک عنصر کو اپنے مذہبی وملی جذبے عصری تقاضے اور اپنی انفرادیت کو پیش کرنے پر زور دینے لگا۔ جس کی جھلک انیسویں صدی میں صاف ظاہر ہو جاتی ہے۔ رومانی تحریک سے متاثر ہو کر فنکاروں نے ناول کے قالب کو رومانی بنا ڈالا۔ اس تحریک میں تین فنکار اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ انگلستان میں Walter Scot فرانس میں الیکزنڈر ڈوما اور وکٹر ہیوگو۔ ان فنکاروں نے اپنے ملک کے گذرے ہوئے حالات، واقعات اور حادثات کو اپنے ناولوں کا مواد قرار دیا ہے۔ ماضی میں پیش آنے والے واقعات کی عکاسی اپنے ناولوں میں کی ہے۔ پرانی قدروں اور زندگی کو نئے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ جس کا ثبوت فن کاروں کی فطری صلاحیت کے علاوہ رومانی تحریک سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔

سر والٹر اسکاٹ Sir Water Scot "تاریخی جزئیات کو اپنے دور کی رومانیت میں مدغم کر کے پیش کرتا ہے۔ اسکاٹ لینڈ کے گذرے ہوئے حالات کی مرقع کشی اس کے ناولوں میں ملتی ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں اسکاٹ لینڈ کے ماضی کی فضا قدرے برقرار رکھتا ہے۔ مگر ناول میں گوناگوں زندگی کی کیفیتیں، پیچیدہ واقعات، حیات وکائنات کے رموز، مسائل پر لکھی ہوئی تنقید وغیرہ کا فقدان ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں گذشتہ ایام کی جزئیات میں اس قدر کھو جاتا ہے کہ فن بالائے طاق رہ

جاتا ہے۔ کچھ کمیوں کے باوجود اس کے ناولوں میں ایک خاص قسم کی چاشنی ملتی ہے۔ مگر دورِ جدید کے قارئین کو سکون نہیں ملتا۔

اسکاٹ کے ناول ہمیں داستان Romance کے قریب پہونچا دیتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اسکاٹ کی کچھ خوبیاں ایسی ہیں جو دورِ جدید کے ناولوں میں نہیں ملتیں۔

واقعات کو ترتیب دینا اس کا فن ہے۔ وہ ہم کو ماضی کی سیر کراتا ہے اور اپنی قوت متخیلہ سے ایسے کرداروں کی تخلیق کرتا ہے جو شاہکار ناولوں میں ہونا چاہئے۔ اس لئے اپنے مخصوص انداز میں بہترین ترجمانی کی ہے۔ فطری رجحانات کے علاوہ رومانی تحریک کا اثر بھی اس کے ناولوں نمایاں ہے۔

وثوق سے ہم اسے مورخ یا واقعہ نگار نہیں کہہ سکتے۔ مگر اس نے تاریخ نگاری کے لئے نئے راستے اور نئے گوشے پیدا کئے ہیں۔ یوں تو اسکاٹ نے خاصی تعداد میں ناول لکھے مگر اس کے بہترین ناول "ویورلی" ۱۸۱۴ء (Waverley)، دی انٹی کوئری Antiquary ۱۸۱۶ء Old Mortality The Heart of Midlothion (۱۸۱۸ء) Role Roy (۱۸۱۹ء) Ivanboe (۱۸۲۰ء) Kenitworth (۱۸۲۱ء) The Fortunes of Nigol (۱۸۲۲ء) Quentin Dusword (۱۸۲۳ء) The Tolesman (۱۸۲۵ء) ہیں۔ ان ناولوں میں انگلستان کے Refashion سے لے کر اٹھارہویں صدی کی خانہ جنگی تک کے حالات اور واقعات کو موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اسکاٹ لینڈ کی کچھ اہم ہستیوں کے علاوہ اس کے ناولوں میں مزدور، کسان، تاجر، خادم اور بہت سے لوگوں کے کردار نظر آتے ہیں۔ جن کی شمولیت سے ناول کو آفاقیت ملتی ہے۔ اس کے مقلدین کی تعداد کافی لمبی ہے۔ انگلستان کے علاوہ بالزاک،

اور ٹالسٹائے جیسے فنکاروں نے بھی اسکاٹ کے فن سے استفادہ کیا ہے۔

انیسویں صدی فنی نقطۂ نظر سے ناول نگاری کا سنہری دور ہے۔ مغربی ممالک بالخصوص انگلینڈ فرانس روس نے اپنی متعدد تحریکوں کے زیر اثر فن ناول نگاری کو حیات جاوید بخشی ہے۔ نئے تجربات محرکات اور میلانات کے ذریعہ اس فن کو وسعت اور تنوع بخشا اور اس میں رنگا رنگی پیدا کی۔

انگلینڈ میں وکٹوریائی دور انگریزی ادب کا عہد زریں ہے۔ کیونکہ اس دور میں انگریزی ادب نے ترقی و ترویج کی منزلیں یک لخت طے کرلیں۔ یہی نہیں یہ زمانہ سماجی اور ادبی حقیقت سے تغیر، ترقی و تبدیلی کا زمانہ تھا۔ یہی وہ عہد ہے جب فرانس کے ساتھ انگلستان کے تعلقات سازگار اور خوشگوار ہوئے۔ رومانی دور میں اخلاقی و مذہبی عقائد پر جو ضرب لگی اس کے چند دہائی بعد جاگیر دارانہ نظام کا قلع قمع ہوا۔ عوام پر تعلیم کی ترقی و ترویج کا براہ راست اثر پڑا۔ اور جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے اندر سیاسی حقوق کے حصول کے لئے جد وجہد کا ایک نیا جذبہ موجزن ہوا۔ آہستہ آہستہ ذہنی بیداری اور علمی استعداد بڑھنے لگی اور جمہوریت کی داغ بیل پڑ گئی۔ آزادی آپسی میل جول، انسان دوستی کا جذبہ بیدار ہوا۔ پھر مساوات کے اصول قائم ہوئے پرانی قدریں روبہ زوال ہوئیں۔ غلاموں کی خرید و فروخت کا سلسلہ ختم ہوا۔ مظلوم اور غلاموں کی قید بند کی زنجیریں کٹ گئیں۔ کالے گورے کی تفریق بھی کم ہوئی۔ کسی حد تک انھیں بھی برابری کا درجہ ملنے لگا۔ معاشرے کی بدحالی۔ مزدوروں کی زبوں حالی، سماجی بدعنوانی اور فرسودہ روایات کو ہدف تنقید بنا کر اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی جانے لگی۔ یہی وہ عہد ہے جب سے سماجی انصاف اور انسانی مساوات کا سنگ بنیاد پڑا۔ چنانچہ اشتراکیت اور اشتمالیت کے سایہ میں زندگی بسر کرنے کے نصب العین متعین ہونے لگے۔ ساتھ ہی ساتھ سائنس اور ٹیکنالوجی نے نئی

نئی ایجادوں سے صنعت و حرفت کو آسمان پر پہونچا دیا۔ ان تمام محرکات اور تبدیلی کا عکاس وکٹوریائی عہد کا ادب تھا۔

اگر ایک سمت عہد وکٹوریہ نے شاعری کو گوناگوں وسعت سے ہم آہنگ کیا۔ تو دوسری طرف فن ناول نگاری میں بیش بہا اضافہ بھی ہوا۔ وکٹوریائی عہد میں پہلی نسل کے ناول نگاروں کی نظر میں عصری بدحالی، زبوں حالی، ناانصافی، استحصالی، اور اخلاقی زوال مرتکز رہیں۔ اس عہد کے ماحول میں فروغ پارہے عناصر کو ہدف تنقید بنا کر ان کے ساتھ انصاف، مساوات بھائی چارگی، میل و محبت کا بلاواسطہ درس دیا گیا۔ اس نوع کے ناول نگاروں میں سر فہرست دو جید ناول نگار ڈکنس (Dickens) اور تھیکرے (Thackeray) کے نام لئے جاتے ہیں۔

اول الذکر ناول نگار ایک غریب گھرانے میں پیدا ہوا۔ مالی حالات سازگار نہ ہونے کے باعث اسے اسکول کی تعلیم ترک کرنی پڑی۔ اوائل عمری میں اُسے بڑی صعوبتیں اور جانفشانی اٹھانی پڑی۔ مگر وہ مصمم عزم رکھتا تھا۔ اور بڑے حوصلے سے حالات کا مقابلہ کرتا رہا۔ بالآخر اپنی اس جدوجہد میں وہ کامیاب ہو کے رہا۔ وہ اخبار رپورٹر کی ایک چھوٹی سی ملازمت کرتا تھا۔ اور Sketches By Boz عنوان سے مزاحیہ خاکہ لکھنا شروع کیا۔ اور اس سلسلے میں Pickuric Paper کو دنیائے ادب میں ایک جداگانہ حیثیت ملی۔ جس نے اسے شیکسپیر کا ہم عصر بنا دیا۔ جس کی وجہ سے اُسے عالمی شہرت حاصل ہوئی۔ Pickwick Paper جب قسط وار شائع ہو رہا تھا اسی درمیان اس کا پہلا ناول Oliver Twist منظر عام پر آیا۔ جس میں متوسط اور غریب طبقے کی زندگی کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا۔ ظرافت، مزاح، اور طنزیہ پہلوؤں کو سوز و گداز سے مملو کیا۔ جو اس کے اپنے معاشرے کے صحیح عکاس ہیں۔ اس نے زندگی کی گیرائی اور گہرائی کو جانچنے پرکھنے کے بعد اوسط درجہ کے فرد کی

حیثیت سے اس کا سراپا کھینچا۔

یہی وجہ ہے کہ اس میں سماجی شعور زیادہ نمایاں اور واضح ہے 'ڈکنس' کی اوائل عمری بڑی مفلسی، پریشانی، اور صعوبتوں کی شکار رہی۔ جس کے نقوش اُسکے بیشتر کے ناولوں میں دکھائی دیتے ہیں David Copper Field (۱۸۵۰ء) اس بات کا مظہر ہے۔ اس ناول میں ہیرو کی زندگی اس کی اپنی زندگی معلوم پڑتی ہے جس میں وہ اپنے ناقابلِ برداشت مصائب کو ہنسی خوشی انگیز کرتا ہے۔ جو اپنے عصری آگہی کا آئینہ دار ہے۔

Black House Domby & Sons (۱۸۵۳ء)
Hard Time (۱۸۵۴ء) Little Daril (۱۸۵۷ء) Great Expectation (۱۸۶۱ء) وغیرہ ناول لکھ کر قابل قدر اضافہ کیا۔

ڈکنس کی حقیقت نگاری اور قوت مشاہدہ کی جھلکیاں اس کے تمام ناولوں میں ملتی ہیں۔ وہ اس نظام کی شدید مخالفت کرتا ہے۔ جو انسان کے باہمی تعلقات' بھائی چارگی، اور انسان دوستی کے بیچ "زر" کی ایک دیوار کھڑی کر دیتے ہیں۔ اور انسان کو انسان سے دور کر دیتے ہیں۔ جہاں اخلاق کی اہمیت اور ہمہ گیری کے بجائے دولت کو بلند مقام دیا گیا ہے۔

"Our Matual Friend" میں بھی اس سلسلے کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ وہ اپنے عہد کے جارحانہ اقدامات اور عدالت کی بوگس دھاندلیوں کو Black House کے توسط سے پیش کرتا ہے۔ اس کے فن کا لب ولباب اپنے عہد و معاشرے بالخصوص متوسط و نچلے طبقے کے حالات، مسائل اور مروجہ نظامِ حیات کی اصلاح و فلاح ہے۔ اور یہی وعظ و نصیحت' خلوص و سچائی اسے اور ناول نگاروں سے منفرد کرتی ہے۔

'ڈکنس' کے بعد دوسرا نام 'تھیکرے' کا لیا جاتا ہے۔ جو ڈکنس کے اصولوں پر کاربند نظر آتا ہے۔ ڈکنس کے مزاح و تمسخر کا یہ عالم ہے کہ ہنستے ہنستے بُرا حال ہونے لگتا ہے۔ مگر تھیکرے کے یہاں قاری پر یہ غنائیت طاری نہیں ہوتی بلکہ شگفتگی کے ساتھ ہونٹوں پر ہلکی سی مسکراہٹ آجاتی ہے Puch اخبار کے ذریعے متعارف ہوتا ہے اور سب سے پہلے اس نے نام نہاد سماجی وقار کیخلاف آواز بلند کی ہے۔

Vanity Fair (سنہ ۱۸۴۷-۴۸ء) میں انیسویں صدی کے اوائل کی انگلستان کی جیتی جاگتی سوسائٹی کی تصویر اور اس عہد کے رجحانات واضح ہوتے ہیں۔ Vanity Fair شاہکار ناولوں میں گنا جاتا ہے۔ جس میں فنی اور ذہنی صلاحیتوں کی پوری تابناکی موجود ہے۔ اعلیٰ طبقے کی جھوٹی شان و شوکت اور ان میں مضمر فریب' مکاری اور بدی پر ضرب کاری لگتی ہے۔ ان کی کھوکھلی زندگی کا پردہ فاش ہو جاتا ہے۔ سماجی مصوری، داستان گوئی اور کردار نگاری میں آپ اپنی مثال ہے۔

اس ناول کا مرکزی کردار 'بیکی شارپ' ہے اس کا دوسرا کامیاب ناول Henry Esmond (سنہ ۱۸۴۸-۵۰ء) ہے جس میں ملکہ "این" کے عہد کی جیتی جاگتی تصویر پیش کی ہے۔ تھیکرے کی اور کامیاب تخلیقات "The New Comes" (سنہ ۱۸۵۳ء) دو نسلی نظریات کے اختلاف کو پیش کیا ہے "The Virginions" (سنہ ۱۸۵۱ء) بھی مجموعی طور پر عمدہ ناول کہے جانے کا مستحق ہے۔

عہد وکٹوریہ میں اگر 'ڈکنس' اور 'تھیکرے' نے طنز و مزاح کے ذریعے معاشرتی ناول کو منتہائے کمال تک پہونچا دیا وہیں کچھ نامور فن کاروں نے ناول کو نفسیات اور ترغیبات جنسی کا عنصر داخل کر کے اس کو اور دلکش بنا دیا۔

جارج ایلٹ George Elliots ایک نئے فکر کی خالق ہے اس کے ناول میں نفسیاتی اور فلسفیانہ رنگ صاف جھلکتا ہے اور وہ سنجیدہ اور بامقصد ہوتا

ہے۔ اپنے ناولوں کے ذریعے اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ انسان خوبیوں اور برائیوں کا مجموعہ ہے۔ وہ بدی سے پرہیز کرے کیونکہ انسان اپنے کارناموں کا خود ذمہ دار ہے۔ اور جسے اپنی برائیوں کا خمیازہ ضرور بھگتنا پڑتا ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں منطقیانہ اور فلسفیانہ طرز تحریر اختیار کر کے حقیقت کو اجاگر کرتی ہوئی سائنسی نقطۂ نظر سے اپنے مدعا کو ثابت کرنے کی بھرپور کوشش کرتی ہے۔

اس کا پہلا ناول "آدم بیڈ" Adam Bede (سنہ ۱۸۵۹ء) ہے جو اخلاق اور مذہبی جذبے سے زندگی گذارنے کا درس دیتا ہے۔ دیہات کی سادہ طرز معاشرت اخلاق اور جمالیات کا پہلو بھی نمایاں کرتا ہے The Mill on the Floss (سنہ ۱۸۶۰ء) اس کا دوسرا ناول ہے جس میں کردار اور حالات کے عمل اور ردعمل کے تسلسل کا تقدیر سے کیا لگاؤ ہوتا ہے۔ اس کی موشگافی کی گئی ہے۔ یہ کسی حد تک مصنفہ کا تجربہ ہے جو اس کی ذاتی زندگی سے متعلق ہے۔

تیسرا ناول Silas Meriner (سنہ ۱۸۶۱ء) اپنا ایک خاص مقام رکھتا ہے جس میں داخلی اور خارجی ہم آہنگی کے باوجود انسانی کی بلندی اور افادیت کو پیش کیا گیا ہے۔

ان ناولوں کے بعد جن اہم تصانیف کا دور شروع ہوتا ہے انہیں Romola (سنہ ۱۸۶۳ء) اور Middle March (سنہ ۱۸۷۱-۷۲ء) سرفہرست ہیں۔ ان ناولوں کے کردار جیتی جاگتی زندگی کے نمونے معلوم پڑتے ہیں۔ 'ایلٹ' ان ناولوں میں روحوں کا تجزیہ کرتی نظر آتی ہے۔ دیہی زندگی کی مصوری کرنے کا انداز بھی جداگانہ ہے۔ نفسیاتی تجزیہ اور فلسفیانہ بصیرت کے ساتھ ساتھ جبر و اختیار کے مابین انسانی کشمکش ہمہ گیر اور آفاقی تصور پیش کرتی ہے۔ زبان اور فن کو برتنے میں کامیاب ہے۔

اسی دور کا ایک اور ناول نگار سامنے آتا ہے جسے لوگ "ایسٹیونسن"

(Sterenson کے نام سے جانتے ہیں۔ اپنے پدر بزرگوار کی طرح اسکاٹ لینڈ کی تاریخ کا اعادہ کرتا ہے 'اسٹیونسن' معاشرتی ناول کو اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتا۔ دوسروں کے ہنسانے میں ہی اسے مزہ آتا ہے۔ قاری کو تفریح کا مواد دیکر اپنا رنج و غم دور کرتا ہے۔

یوں تو اس نے بہت سارے ناولوں کی تخلیق کی ہے۔ جنھیں محض رومان کی فہرست میں رکھا جا سکتا ہے۔ 'ڈاکٹر جیکل' اور مسٹر ہائڈ Dr.Jakyel & Mr.Hyde مشہور ناولٹ ہے جو اسے بلندی بخشتے ہیں۔

عہد وکٹوریہ میں ہمیں دو ادیب ایسے ملتے ہیں جو بیک وقت فن شاعری اور ناول نگاری دونوں اصناف پر قدرت رکھتے ہیں وہ ہیں میریڈتھ (Meredith ، اور تھامس ہارڈی (Thomas Hardy)

'میریڈتھ' بہ حیثیت ناول نگار کسی مخصوص طرز فکر کی طرف مائل تھا بلکہ اس کا ذاتی ماحصل ہی اس کا فن تھا۔ اس کے ناولوں کا شمار بہترین تخلیق میں کیا جاتا ہے۔ زندگی کے مختلف شعبوں کی عکاسی بھی خوب سلیقے سے کرتا ہے۔ اس کے یہاں جنسی شعور اور مزاج کی ہم آہنگی کے ساتھ جمالیات بھی کم نہیں ہے۔ شروع میں میریڈتھ رومان کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ مگر بعد میں دھیرے دھیرے اس کے یہاں اخلاقی مسائل اور انسانی نجات کے دوسرے گوشے نظر آنے لگتے ہیں۔

The Order of Richard Fveral (۱۸۵۹ء) کا شمار اس کے بہترین ناولوں میں کیا جاتا ہے۔ جو زندگی کا نشاط انگیز پہلو ہے۔ فرزند رچارڈ فیورل کی معشوقہ 'لوسی' (Lucy) ایک جیتا جاگتا کردار ہے جس کے گرد طربیہ اثر گردش کرتا ہے۔

Adventures of Harry Rickmond اور Evan Harrington (۱۸۶۱ء) تاریخی نوعیت کے ناول ہیں۔ جس میں اپنے خاندان

کی سرگذشت لکھی ہے۔ میریڈتھ کے مشہور ناولوں میں Beauchamp's اور Diana of the Crossways کا شمار ہوتا ہے۔ مگر جس نے اسے قبول عام کی سند دی وہ اس کے بہترین ناول The Egoist (۱۸۷۹ء) ہے۔ اس میں تمام انفرادی خصوصیات پنہاں ہیں۔ ناول کا پلاٹ کچھ اس طرح ہے۔

Sir Willoughby مغرور ہے اپنی معشوقہ Constantie کی بے توجہی کے باعث Lealita Dale سے ضد اور بدلے کے جذبے میں آنکھیں پھیر لیتا ہے تاکہ Middletem Clara سے شادی ہو جائے مگر اسے مایوسی ہی ہاتھ آتی ہے اور Lealita سے شادی کر لیتا ہے۔ اس میں ہیرو اپنی منفرد شخصیت کی وجہ سے کامیاب ہے۔

اس کے ناولوں میں مزاح کی زیادتی کے سبب نفسیاتی پہلو پر نگاہیں مرتکز نہیں ہو پاتیں۔ مگر اس حقیقت سے بھلا کون انکار کر سکتا ہے۔ کہ اگر وہ ایک طرف شاعر کا قلب رکھتا ہے۔ تو دوسری طرف خداداد نفسیات کا ملکہ بھی۔ بلاشبہ اس نے نفسیاتی ناولوں کے لئے ایک فضا ہموار کی اور بعد کے ناول نگاروں نے اِس روش کو اپنایا اور منتہائے عروج پر پہونچایا۔

انیسویں صدی کے اختتام تک انگریزی ناول اپنے نشیب و فراز سے گذرتا ہوا ہارڈی تک پہونچا ہے۔ جسے بلا مبالغہ انگریزی ہی نہیں بلکہ دنیا کا عظیم ترین ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ بنیادی طور پر شاعر ہے۔ ہارڈی سے پیشتر اگر ناول ہنسنے ہنسانے اور تفنن طبع تک محدود رہا تو آگے چل کر مزاح کی جگہ سنجیدگی نے لی' جارج ایلٹ' نے اس میں بیش از بیش فلسفہ کا عنصر داخل کر کے اعلیٰ سنجیدگی کا لباس پہنایا تو ہارڈی نے اسے مکمل المیہ بنا کر زندگی کے غم انگیز مظاہرے سے پردہ اٹھایا ہے۔ اس کے ناولوں میں دیہی زندگی اور

معاشرے کی سچی مرقع کشی ملتی ہے۔ دیہات کے سیدھے سادھے انسانوں کی طرز زندگی، فضا، حالات، اور ان کی تمام انفرادی خصوصیات و علامتیں صاف جھلکتی ہیں گویا اس نے متعدد موضوعات اور مسائل پر نظر ڈالی ہے۔

'ہارڈی' Thomas Hardy کی تخلیقات کو کئی زمرے میں رکھا جاتا ہے خاص طور پر اس کے ابتدائی ناولوں میں روایتی پلاٹ، کرداروں میں ایک خاص قسم کا ربط ملتا ہے۔ مگر بعد کی تخلیقات میں حقیقت نگاری اور نفسیات کو اپنے موضوع سے الگ ہونے نہیں دیتا۔ وہ معاشرے میں خیر و شر کے باہم ہونے والے تصادم کو نمایاں کرنے میں کامیاب ہے۔

'ہارڈی کی تخلیقات خاصی ہیں مگر جن ناولوں نے اسے آفاقی شہرت بخشی وہ ہیں Far From the Maddening Crowd (۱۸۷۴ء) اور The Mayor of Casterbridge, Return of Native Tass (۱۸۸۸ء) اور Jude the Obscure (۱۸۹۶ء) Far from the Maddening Crowd دیہی کسان اور مزدور کی ہو بہو تصویر ہے۔ جسے وہ فنی مہارت سے پیش کرتا ہے۔ Return of the Native اپنا مخصوص اور جداگانہ مرتبہ رکھتا ہے۔ پلاٹ سادہ صاف ستھرا اور جامع ہے قاری کی دلچسپی کے لئے خاص سمت مرکوز رکھتا ہے۔

"Clym Yeobright" جو ہیرے کی تجارت کرتا ہے۔ بعد میں وطن واپس ہو کر پڑھنے پڑھانے میں وقت صرف کرتا ہے۔ اسی بیچ Eustacier v/c سے مراسم بڑھنے لگتے ہیں۔ یوٹیشیا اپنے پہلے چاہنے والے عاشق Wildere کو بھلا نہیں پاتی۔ پیرس جانے کے لالچ میں وہ Clym سے شادی رچاتی ہے۔ مگر اس کی یہ تمنا پوری نہیں ہوتی اور وہ اپنے پرانے عاشق سے مراسم خوشگوار کر لیتی ہے۔ آخر کار موت پر اس محبت کا خاتمہ ہوتا ہے۔ مرکزی کردار Clym ہے۔ جو کسی حد تک جدید طرز فکر کا

محرک ہے۔ یوٹیشیا روایتی انداز کا کردار ہے۔ جذبات کے بہاؤ میں اُسے ذرا بھی ہوش نہیں رہ جاتا اور بالآخر حالات سے بغاوت کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتی۔ دونوں کے مزاج میں ہم آہنگی نہ ہونے کی بنا پر المیہ واقع ہوتا ہے Egdem Health جو جھاڑیوں کا ایک گنجلک صحرا ہے۔ جس کے پس منظر میں ناول نگار نے زندگی کے دلچسپ واقعے کی عکاسی کی ہے۔

Jude the Obscure کئی اعتبار سے مشہور ہے۔ اس میں اپنے عہد کی جدید طرز معاشرت اور تمدن کی جھلکیاں صاف دکھائی دیتی ہیں۔ گذشتہ ناولوں سے اس کا انداز بالکل جدا ہے۔ ہارڈی دنیا کا فلسفہ حیات اس ناول میں مہارت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر المیہ کا خود ایک فرد ہے۔ ٹریجڈی عیش و نشاط میں زندگی گذارنے کے ساتھ ہی ساتھ اس کے ذہن میں ایک خیال پیدا ہوتا ہے۔ جسے معاشرے میں جاری و ساری کرنا ناممکنات سے ہے۔ جو اس ناول کی ہیروئن ہے۔ اس کے جنسی جذبے میں شدت نہیں ہے۔ نئی طرز سوسائٹی اور بداخلاقی کی عکاسی اچھے انداز میں کرتا ہے۔ سماجی حقائق سے لوگوں کو روشناس کرتے ہوئے ان پردوں کو فاش کرتا ہے۔ جس کے پردے میں انسانیت کا گلا دبا دیا جاتا ہے۔

فرانس میں بھی اچھے ناول تخلیق ہونے لگے۔ 'فورے بین سیمون' اور 'پردوھون' نے رفتہ رفتہ اشتراکی نظریات پھیلانے کا کام شروع کر لیا۔ اس وقت اشتراکیت مارکس کے نظریے سے بنیادی طور پر جدا تھی۔ اچھا ہوگا اگر ہم اسے 'مارکسی لبرل ازم' کا نام دیں۔ چونکہ اُس کا مطمح نظر متوسط طبقے کی زندگی کو سنوارنا اور ترقی کے راستے پر لگانا تھا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر یوسف حسین رقمطراز ہیں۔

"رومانی ادیبوں اور اشتراکی قائدوں میں یہ بات مشترک تھی کہ

دونوں کی قوت محرکہ جذبہ تھا نہ کہ افادہ، دونوں کے سامنے
ایسی حقیقت تھی جس پر تخیل نے اپنا آب و رنگ چڑھا دیا تھا
چنانچہ اس پر تعجب نہ ہونا چاہئے کہ 'وکٹر ہیوگو' 'ژرج ساں'
George Sond اور بالزاک Balzac کے یہاں ہمیں
گہرا اشتراکی اثر نظر آتا ہے[1]"

اور پھر اس بات کا بھی انکشاف کرتے ہیں کہ رومانی ادیبوں میں ایسی بھی مثالیں ملتی ہیں جنھوں نے اس قسم کا اثر قبول نہیں کیا۔ موصوف کے قول کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر غور کریں تو ہمیں 'وِنی' اور 'میوسے' کو اپنے دل کی دنیا کے علاوہ کسی چیز سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ اس کے یہاں خارجیت دیکھنے کو نہیں ملتی۔

سماجی اور معاشرتی زندگی کی عکاسی کرنا ہی رومانی ناول نگاروں نے اپنا مطمح نظر سمجھا ہے۔ کچھ اشتراکیت کا اثر اور پھر انسان دوستی اور بھائی چارگی کا یہ تقاضہ تھا کہ اوسط طبقے کے علاوہ غریب اور پسماندہ طبقے کے حالاتِ زندگی کو منظرِ عام پر لایا جائے۔ 'روسو' قدیم رومانی ناول نگار ہے وہ اپنی تخلیق Nouvelle Heloise کے ذریعہ معاشرتی زندگی کی صداقت کو رومانی رنگ میں پیش کرتا ہے۔ رومانی ناول کی یہ پہلی مثال تھی۔ جو مقصدی اور افادی ادب کی نشاندہی کرتا ہے 'روسو' انسانی اخلاق اور فرسودہ رسومات و روایات کی اصلاح چاہتا تھا۔ اس کی مقبولیت کا علم ہمیں اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ ۱۷۶۱ء سے ۱۸۰۰ء تک اس کے ۷۰ ایڈیشن شائع ہوئے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں ناولوں کی تخلیق عمل میں آئی جس میں خارجیت

---

[1] فرانسیسی ادب ڈاکٹر یوسف حسین خاں صہ ۳۱۴ ۱۹۶۲

سے کہیں زیادہ داخلیت تھی 'شاتوبریاں' اور 'مادام دے اسٹیل' کے ناول بھی اس زمرے میں آتے ہیں۔ Benjamin Constunt کے ناول 'Adolphe' میں صرف محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اس صدی کے رومانی ناول ایک اہم مقصد کے لئے لکھے گئے ہیں 'ہیوگو' 'جارج سینڈ'، اور 'بالزاک' نے سماجی اور معاشرتی زندگی کو جس انداز میں پیش کیا اس میں اصلاح اور انسان دوستی کی تحریک موجود ہے۔ انیسویں صدی کے فرانس کی فرانسیسی سوسائٹی کے اخلاق واطوار اور اداب زندگی کی پرچھائیاں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔ گویا پورا نقشہ خود بخود سامنے دکھائی دینے لگتا ہے۔

اسی اثنا میں 'ہیوگو' Victor Hugo کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اُسکے کچھ ناولوں میں معاشرتی تاریخ صاف نظر آتی ہے Notre Dame de Paris (۱۸۳۱ء) کی تصویر کشی میں معاشرتی تاریخ کا پہلو زیادہ نمایاں ہے اور سارے واقعات از خود روشن ہونے لگتے ہیں۔ Notre Damede Paris میں ہماری نگاہیں اس کے کلیسا میں مرکوز ہو جاتی ہیں۔ جس کا پرتو سارے پیرس پر دکھائی دیتا ہے۔ کلیسا ہی مرکز ہے۔

ناول نگار نے اپنی موشگافی سے واقعات کی عکاسی اور آئیڈیل کو تخیل اور صداقت سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ واقعات کی مرقع کشی اپنے کمال تک پہونچ گئی ہے۔ اپنے ناول کے ذریعہ پندرھویں صدی کی سوسائٹی اور طرز زندگی کا مکمل نقشہ کھینچا ہے۔

'ہیوگو' کے ناولوں میں Les Miserables (۱۸۶۲ء) کو مخصوص حیثیت حاصل ہے۔ یہ شاہکار ناول آٹھ جلدوں پر مشتمل ہے۔ معاشرے کے مفلس اور پسماندہ طبقے کی بے۔ بے کسی اور بے چارگی کو پیش کرنے میں کامیاب ہے۔ اس طبقے کے

افراد جو جرائم پیشہ ہیں۔ اس کا موردِ الزام سماج کو ٹھہراتے ہیں۔ کیونکہ جب تک ان مسائل کا حل نہیں ہوگا۔ جرم و سزا کی لو تیز ہوگی۔ پھر بھی وہ ایک حساس طبیعت کا مالک ہے۔ اس لئے وہ سماج میں ہو رہے مظالم کو بڑی عمیق نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ اس کا دل مغموم ہو جاتا ہے۔ اور تمام برائیوں کو جڑ سے اکھاڑ دینا چاہتا ہے۔ انسان ہی دوسرے انسان کو اذیت پہونچاتا ہے۔ سماج کا نچلا طبقہ وافلاس کا دور گذارتا ہے یہ چیز اسے کافی متاثر کرتی ہے۔

Les Miserables بھائی چارگی اور رحم دلی کے جذبات کے ساتھ بوقلونیا نظر آتی ہیں۔ پولس۔ عادل عشق و محبت، ماستا طوائف کی زندگی الغرض ساری چیزیں ملتی ہیں۔ کرداروں کو رومانی انداز میں پیش کرنے کی اس کی کامیاب کوشش ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے کچھ سامحات دکھائی دیتی ہیں۔

'ہیگو' کے بعد استنڈال کا ذکر ضروری ہے۔ استنڈال کی ابتدائی زندگی نپولین کی فوجی ملازمت سے شروع ہوتی ہے۔ جب نپولین پر زوال آیا تو استنڈال نے ۱۸۱۶ء میں اٹلی میں سکونت اختیار کرلی۔ اسے اٹلی سے خاص انس تھا۔ اس کا ذاتی خیال تھا کہ اٹلی کے مختلف علاقوں کی عورتوں کو محبت کا فن آتا ہے۔ اور وہ کرنا جانتی ہے۔ ان کے اندر جذبے کی کارفرمائی ہے۔ مگر جب وہ خود کو اُن کی زلف گرہ گیر کا اسیر ہوا تو اسے بڑے تلخ تجربات ہوئے۔ وہ جس محل کی تعمیر تخیلات میں کر رہا تھا وہ چکنا چور ہو . ساری زندگی محبت اور سرخوشی کی حسرت لئے ہوئے عمر کے منازل طے کرتا رہا۔

وہ محبت کو ہی اصلی مسرت قرار دیتا ہے۔ جو اس کو زندگی کی اعلیٰ قدروں سے دور کرتی گئی۔ یوں تو استنڈال کی تخلیقات کا اچھا خاصا ذخیرہ موجود ہے۔ جن کا ذکر یہاں طوالت سے خالی نہیں۔ یہاں صرف اس کے مشہور ناولوں کا جائزہ لینا

وہ حقیقت نگاری کے پہلو کو روشن کرنے میں اپنی پوری قوت صرف کرتا ہے۔
اس کے تمام ناول صداقت پر مبنی ہیں۔ خارجی احوال کو قطع نظر کر کے وہ باطنی
محرکات کو پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے ناول کو زندگی کے آئینہ سے تعبیر کرتا ہے۔ اس
کا یہ مشہور ناول Le Rouge et le Noir ہے یہ اس کا شاہکار ناول ہے۔ اس کے
علاوہ اور ناول مثلاً La Charlreuse de Parme اور Armans ہیں۔ اس
شاہکار ناول کا شمار نمائندہ فرانسیسی ناولوں میں ہوتا ہے۔ ناول کو تاریخ کہنے پر
زیادہ زور دیتا ہے۔ انیسویں صدی کے فرانس کے سیاسی معاملات نے ہر گوشۂ
زندگی کو متاثر کیا۔ چنانچہ اس کے ناول میں بھی سیاسی رنگ نمایاں طور پر جھلکتا ہے
سوسائٹی سے نبرد آزمائی کے نصب العین کو سامنے رکھ کر وہ جو کچھ لکھتا ہے۔ اس کی
مثال اس کا خود ناول ہے۔ فرانس کے دوسرے انقلاب ۱۹۳۰ء کے فوراً بعد یہ
ناول منظر عام پر آیا، تاریخی تغیر و تبدل کا پہلو سامنے آتا ہے۔ ناول میں پیرس اور
اس کے دیہی مضافات کا جو منظر سامنے آتا ہے۔ اس سے بادشاہ کے ہمدردوں اور
مخالفین کی بیچ کی کشمکش صاف ظاہر ہوتی ہے۔ ۱۹۳۰ء میں جب بادشاہ جارج دہم
مستعفی ہو گئے۔ استنڈال کی زندگی کے رد میں جمہوریت اور ریاسیت پسندی کے
بیچ ایک عجیب کشمکش نظر آتی ہے۔ گرچہ بادشاہیت کی پشت پناہی کرتا ہے۔ اس
کے نتیجہ میں عوام مذہب سے متنفر ہو جاتے ہیں اور مذہب سے انحراف کا ایک
عام جذبہ عوام میں کارفرما ہوتا ہے۔ جبکہ استنڈال انتہاپسندی کا حامی تھا۔ لیکن
اگر بغور دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ شہنشاہیت کے موافقین اور مخالفین میں پادریوں
کی تصویر جو ابھر کر سامنے آتی ہے وہ صداقت پر مبنی ہے ۱۸۲۵ء سے ۱۸۳۰ء
کے فرانس کی تہذیبی و معاشرتی زندگی کا آئینہ دار ہے۔

اس کے ناولوں میں ہیرو کا الگ ڈھنگ ہے۔ ایک انفرادیت جو

مصنف کا اپنا نقشہ ہوتا ہے ، مذکورہ ناول کا کردار 'جولین' خود اس کا اپنا کردار ہے۔
جس کا وہ خود معترف ہے "جولین" میں خود ہوں جولین کی سیرت کا ارتقاہی ناول کو
مقبول عام کی سند عطا کرتا ہے۔

Le Rouge et le Noir میں جولین اعلیٰ حوصلہ مندی الوٹ
توانائی اور عملی جوش سے لبریز جذبے کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اور یہی توانائی
بعد میں اُسے موت کے کگار پر پہونچا دیتی ہے۔ مصنف کے سامنے نپولین باضابطہ
قوت عمل اور توانائی کی زندہ مثال تھا۔ عمل کو وہ ترجیح دیتا ہے اور ایک مخصوص قسم کی
مسرت کا احساس دلاتا ہے۔ استنڈال کے کرداروں کو بخوبی وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں
جو 'برگساں' اور 'نسشطے' کے توانا بخش نظریوں سے واقف ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ اطالوی کو فرانسیسیوں پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا اپنا
زاویۂ نگاہ یہ تھا کہ لوگ مسرت کے متمنی ہیں۔ اور اس کی وہ ترجمانی بھی کرتا ہے۔ جو اس
کے 'آئیڈیا لوجی' میں کافی مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اپنے کرداروں کی سیرت کا تجزیہ
کرتا ہے اور ان کے جذبات و احساسات کو ان کرداروں میں سموتا ہے۔ اس کے
ناول کی تخلیق بہ یک وقت شاندار اور صاف ستھری ہے۔ جسے دو حصوں میں تقسیم کیا
جاتا ہے۔ جو ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور پیوستہ بھی۔

استنڈال کے دو ناول اور پسند کیے گئے "La Charlreuse de Parme"
فابریس کی حوصلہ مندی، قوت اور انفرادیت کو اجاگر کرتا ہے۔ اس میں جن عورتوں
کی سیرت کی عکاسی کی گئی اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود ایسی 'باسیرت'
عورتوں سے لگاؤ رکھتا ہے۔ حقیقت نگاری کا پہلو اپنے نقطۂ عروج تک پہونچا گیا ہے۔
دوسرا مشہور ناول Armans ہے۔

اگر ایک طرف ہیوگو اور استنڈال نے فرانس میں حقیقت نگاری کی داغ بیل

ڈالی تو بعد میں ایک بڑی ہستی نمودار ہوئی ، جسے دنیائے ادب 'بالزاک' (Balzac)
کے نام سے جانتی ہے۔ اس کی زندگی پر غور کرنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اُسے
بڑے کرب اور بے چینیوں، پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کے معمول بھی عجیب ہیں جس
کے باعث وہ ہمیشہ مقروض بھی رہتا ہے۔ چودہ، پندرہ گھنٹہ روزآنہ لکھنے پڑھنے میں
صرف کرتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اُسے موت نے قبل از وقت ہی اپنی آغوش میں لے لیا۔

یوں تو 'بالزاک' نے ۱۸۲۰ء میں ناول لکھنا شروع کیا۔ اور بکثرت لکھے جو
مجموعی طور پر پیرس کے دیہی زندگی کا مرقع ہے جب "پیرٹرولو" قسط وار شائع ہو رہا تھا۔
اس وقت اس نے اپنی تمام تخلیقات کو ایک موضوع کے تحت لانے کی 'بھرپور'
کوشش کی۔ جس کا نام "انیسویں صدی کے طرز زندگی کا مطالعہ" رکھا۔ اس کا یہ مقصد
۱۸۴۲ء میں پورا ہوا۔ جب کہ اس نے اس کے لئے ایک موضوع "لاکومیری ہیومن"
کا انتخاب کیا۔ اس کے تمام ناول ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ سوسائٹی کے ہر طبقہ
سے تعلق رکھتے ہیں۔ گھریلو زندگی، پیرس کی زندگی، سیاسی زندگی، دیہی زندگی، غرض
فرانس کی انیسویں صدی کی معاشرتی زندگی اور تمام پہلوؤں کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔
اور سوسائٹی کا ڈھانچہ بدلنے کی پوری کوشش کی ہے۔ بقول 'بالزاک' سوسائٹی کی
تمام برائیاں اس وقت دور ہوں گی جب ہر فرد باشعور ہوگا۔ 'بالزاک' کے کردار جہاں
معاشرے کے جزوی طور پر عکاس ہیں وہاں اس کی برائیوں اور ان کے اچھے برے
مشاغل کو واضح کرتی ہیں۔

کم مدت میں اس نے قریب نوّے ۹۰ ناول لکھے۔ جو تصنیف و تالیف
کی دنیا میں ایک محیر العقول کارنامہ ہے ۱۸۴۵ء میں اس نے ناولوں کی فہرست
مکمل کی۔ جس میں ان ناولوں کا بھی شمار تھا جو صرف شائع ہو چکے تھے، زندگی نے
وفا نہ کی۔ اور ناول نگاری کا جو کوٹہ اس نے مقرر کیا تھا وہ پورا نہ ہو سکا۔

قدرت نے اسے تخلیقی قوت بخشی تھی۔ وہ اپنے دور کے طرز معاشرے اور بے راہ روی سے عاجز تھا۔ ایک کلچرڈ شعور کی تکمیل میں آگے بڑھ رہا تھا۔ اسے تاریخ سے بھی دلچسپی تھی۔ اس کی خواہش تھی کہ افسانوں کو تاریخی روایات سے الگ نہ ہونے دیا جائے۔ یہی نہیں بلکہ وہ سائنس اور ٹکنالوجی کو عام کرنے کے لئے ناول کو ذریعہ بنانا چاہتا تھا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں لے

"اس کا خاص مقصد یہ ہے کہ وہ کائنات کے ظاہری اور بے تکے پن کے پس منظر میں چھپے ہوئے قوانین کو دریافت کرے۔ ہر سائنس اور قدرتی اور سوشل فلسفے سے اُسے دلچسپی تھی انسانی قوت ارادہ کے بابت اس نے اپنا الگ نظریہ قائم کیا تھا۔ ایک حد تک وہ جدید نفسیات کا پیش رو تھا۔"

کرداری نگاری میں وہ ڈکنس سے پیچھے نہیں۔ عورتوں کی سیرت پیش کرنے میں وہ ڈکنس سے کہیں آگے ہے۔ اس کے سبھی کردار ایک جذبے کے تحت کام کرتے نظر آتے ہیں اور اسی وجہ سے انھیں رومانی کہنا زیادہ درست ہوگا۔ یہ رومانی کردار حقیقی ماحول میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ وہ کرداروں میں حقیقی انفرادیت پیدا کرنے کا کوشاں تھا۔ اس کے ناولوں میں سماج طبقے کے کردار موجود ہیں۔ 'بالزاک' حقیقت کے قریب لاکر ناول کو زندہ و پائندہ بنا دیتا ہے۔ وہ معاشرے میں اقتصادیات پر زور دیتا ہے۔ 'بالزاک' اسلوب پر توجہ نہیں کرتا۔ جو ناول شروع کرتا ہے اسے پایۂ تکمیل تک پہونچانا ناگزیر سمجھتا ہے۔ الفاظ، تراکیب اور جملے پر زیادہ دھیان نہیں دیتا اور یہی چیزیں اس کی کوتاہی میں شمار ہوتی ہیں۔ عشق و محبت کے علاوہ معاشری حقیقت کو اپنا موضوع بنا کر اس نے

لے ادبی تخلیق اور ناول ڈاکٹر احسن فاروقی صہ ۱۸۶ - ۱۸۷

ایک راستہ نیا نکالا۔
ڈاکٹر یوسف حسین لکھتے ہیں۔

"اگر 'بالزاک' کے کردار رومانی ہیں اور اس کے اسلوب میں
رومانیت رچی ہوئی ہے۔ پھر بھی اس کے باوجود یہ اس کا کارنامہ
ہے کہ اس نے رومانیت اور حقیقت نگاری کو ہم کنار کر دیا" [۱]

اس کے اسلوب میں فنی کوتاہیاں زیادہ ہیں۔ پھر بھی اس کی عظمت سے کسے انکار ہے۔
اس کے ناول فرانس کی سوسائٹی کے آئینہ دار ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں۔

"بالزاک" ہمیں واقعیت کی پست ترین سطح پر اتار لاتا ہے مگر پھر
بھی انسانیت کی اعلیٰ ترین منزلیں دکھلاتا ہے۔ یہی اس کی
بڑی عظمت ہے" [۲]

۱۸۵۰ء میں جب 'بالزاک' کا انتقال ہوا تو اس کے ساتھ ہی رومانیت نے بھی دم توڑ دیا۔ بلاشبہ 'بالزاک' حقیقت نگار تھا۔ اس نے حقیقت اور رومانیت کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا۔ 'بالزاک' کے بنائے اصول کو اپنی منزل تک پہونچانے کی ضرورت محسوس کی جا رہی تھی جسے 'فلابیر' Floubert نے بڑی حسن و خوبی کے ساتھ پایۂ تکمیل تک پہونچایا۔

فنی نقطۂ نظر سے 'بالزاک' نے ناول کو جس حال میں رکھا 'فلابیر' اس فن کو عروج تک پہونچانے میں کامیاب رہا۔ سائنسی ترقی نے بڑا انقلاب پیدا کیا جس سے فلابیر بھی غیر معمولی طور پر متاثر ہوا۔ فلابیر رومانیت اور حقیقت کے مابین چلتا ہے وہ دو باتوں کا خاص لحاظ رکھتا ہے۔ پہلا یہ کہ ناول میں داخلی تجربوں کی عکاسی نہ

۱؎ فرانسیسی ادب ڈاکٹر یوسف حسین خاں صہ ۳۳۷

۲؎ ادبی تخلیق اور ناول ڈاکٹر احسن فاروقی صہ ۱۹۹

کر کے خارجی حقیقی مناظر کو پیش کیا جائے۔ دوسرے حقیقت کو روشن کرنے کے لئے سطحی مشاہدہ ہی کافی نہیں۔ بلکہ عمیق مطالعہ و مشاہدہ کے جذبات کا اس طرح احاطہ کرنا چاہئے۔ کہ معمولی سے معمولی چیز نظر انداز نہ ہو سکے۔ اس نے بہت سے ناول لکھے' مادام بواری' Madame Bovary ۱۸۵۶ء' سلامبو' ۱۸۶۲ء' (Salammbo) جذباتی تعلیم (۱۸۶۹ء) La Education Sentimentale سینٹ انٹینو کی آزمائش ۱۸۷۴ء La Tentation de Saint Anloine تین قصے Trois Contes اور بوارڈے کوشے ۱۸۸۱ء' Bouvard de Decouchel اس کے مشہور ناول ہیں۔

'مادام بواری' فلابیر کا شاہکار ناول ہے، جو کافی مقبول ہوا۔ جہاں فلابیر حقیقت نگاری کی آخری منزل تک پہونچ گیا ہے۔ ناول کی ہیروئن مادام بواری ایک ڈاکٹر کی شریک حیات ہے جو زندگی کے سپاٹ پن سے عاجز آ کر غیر مردوں سے جنس پرستی کو اپنا لیتی ہے جو اخلاقی طور پر معیوب سمجھا جاتا ہے۔ ایک عورت کے فرائض اور اخلاقی مرتبے کو بالائے طاق رکھ کر آوارگی، عشق کی رومانی دنیا میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ مگر اس کی تمام خواہشیں اور آرزوئیں پوری نہیں ہوتیں۔ زندگی کے آلام و مصائب میں کچھ اس طرح جکڑ جاتی ہے کہ اُسے بس خودکشی کے علاوہ کوئی راستہ نہیں دکھائی دیتا ہے۔ بالآخر خودکشی پر ہی اس کا خاتمہ ہوتا ہے۔

'فلابیر' اپنے کرداروں کے حالات و واقعات پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے جو اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ اس نے زندگی کا بڑا گہرا مشاہدہ کیا۔ اس کے کردار مثالی ہیں۔ جو اپنی آپ مثال ہیں۔ مادام بواری اور کم و بیش سبھی ناولوں میں اس کا فکری پہلو سامنے آجاتا ہے۔ اور آخر کار وہ یہی نتیجہ اخذ کرتا ہے۔ کہ انسانی اعمال کا کوئی نتیجہ نہیں خواہ وہ کتنے ہی با اخلاق ہوں۔ زندگی کا ماحصل اس کے نزدیک غم و

اس کا اسلوب ایک خاص مقام رکھتا ہے۔ الفاظ کا برمحل استعمال، جملوں کی دروبست اور صوتی آہنگ، اسلوب کو چاشنی عطا کرتے ہیں، فلابیر واقعات کی تصویر کشی کرتا نظر نہیں آتا۔ بلکہ اس کی ساخت کو واضح کرتا ہے جو اسکی اپنی اُپج ہے۔

فُلابیر کے بعد کی پیڑھی اس کے فن اور نظریے کی مقلد ہے۔ اس کے پیش نظر ایک خاص دبستاں وجود میں آیا ہے۔ اور اس کے روح رواں Edmond Goncourt اور اس کے معتقدین ہیں جنھیں دنیائے ادب Haymans Maupassant Zola Daudet کے نام سے جانتی ہے۔ ان ناول نگاروں کی نظر معاشرے میں پھیلی بدعنوانی، بدحالی، فریب و مکاری، نمائش وغیرہ پر مرکوز رہتی ہے۔ جہاں کسان مزدور، بدقماش اشخاص، شرابی، لالچی سپاہی، دیسی ٹھیکیدار، یہاں تک کہ فنکار بھی فریب اور لالچ کے شکار ہو جاتے ہیں۔ ایک عجیب کشمکش کے ماحول میں داخلہ ہوتا ہے۔ جہاں سکون و قرار، خوشی و مسرت کا کہیں گذر بھی نہیں۔ اس دبستاں کے ناول نگاروں نے مذکورہ برائیوں کو دور کرنا ہی اپنا عین فریضہ سمجھا۔

Goncourt اسی دبستاں سے تعلق رکھتا ہے۔ یوں تو اس نے ادب میں بیش بہا کتابیں لکھیں۔ لیکن جب ناول کی طرف راغب ہوا تو تاریخی پہلو استعمال کرنے لگا۔ Goncourt کا خیال ہے کہ "تاریخ وہ داستان ہے جو گذر گئی، داستان وہ تاریخ ہے جو حقیقت کا روپ لے سکتی ہے۔ بہر نوع داستان بھی سچی تاریخ ہے"[۱]
رسائل و اخبارات کا تراشہ جمع کرنا اور روزانہ ڈائری بھرنا۔ اس کا بہترین مشغلہ تھا۔ وہ اپنے تمام ناولوں کو جدید معاشرے کی طرز زندگی سے کسی ایک پہلو پر محاکمہ کرتا ہے

---

[۱] فرانسیسی ادب ڈاکٹر یوسف حسین ص ۲۵۳

اندوہ کے سوا کچھ نہیں۔

وہ سماج کے فرسودہ رسم و رواج اور مذہب کے لگاؤ کو لغو سمجھتا ہے۔ اسے قانون کی بالادستی اور جاہ و حشم کا کرّو فر بے سود نظر آتا ہے۔ یہ تمام چیزیں مبالغہ آمیز اور ریا پر مبنی ہیں

'سلامبو' کو تاریخی ضمن میں رکھا جاتا ہے۔ بڑی محنت اور تحقیق کے بعد اس نے 'سلامبو' لکھ کر تاریخی ناول نگاری میں ایک نیا اضافہ کیا۔ 'فلابیر' نے لیبیا کے بادشاہ 'ناتھو' اور 'کارتھیج' کے حکمراں کی دختر سلامبو کی داستانِ محبت کو بڑے دل آویز انداز میں پیش کیا ہے۔

فلابیر اپنے "جذباتی تعلیم" میں فریڈرک دور کی زندگی میں ہونے والی پریشانی اور ناکامیوں کو بیان کرتا ہے۔ اگر غور کیا جائے تو اس نے فرانسیسی باشندوں کی زندگی اور ان کی ناکامی و محرومی کا تذکرہ کیا ہے۔ جو ۱۸۴۷ء کے فرانسیسیوں کی ایک پیڑھی کا بھرپور احاطہ کرتا ہے۔

"سینٹ اینٹونی کی آزمائش" اسے خود بھی پسند تھا۔ جسے کئی دفعہ اس نے لکھا۔ پہلے اڈیشن میں رومانیت کا غلبہ ہے۔ دوسرے میں کچھ مدہم اور تیسرے میں تاریخی واقعات و تفصیلات کو روشن کیا ہے۔ جس میں مشرقی ممالک کی تصویر حقیقت کے رنگ کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ زبان و بیان کی صحت پر خاصہ زور دیا ہے۔

"بوار دے لے کوشا، ناول میں اس بات پر زور دیا ہے کہ سائنس بھی انسان کو مسرت اور خوشی نہیں بخش سکتی۔ نئی نسل کے افراد کو سائنس کی ترقی کے سلسلے میں جو امیدیں پیدا ہو گئیں تھیں۔ وہ پوری ہوتی ہوئی نہیں دکھائی دیتی۔ اور آخر میں اپنے وجود کی تنہائی میں نامراد و ناشاد واپس آتا دکھائی پڑتا ہے۔

مذکورہ ناولوں میں زبان و بیان کی صحت اور حقیقت کا کافی لحاظ برتا گیا ہے

دانشوروں، شعرا، ادبا، مصوّر یا یوں کہا جائے فنکاروں کے حالات، نچلے اور اوسط طبقے کے لوگوں بالخصوص نوجوانوں کے معمولات طور طریقے، اور عوام کے مشینوں جیسے مشاغل، اسپتال کے مریضوں کا ذکر بہت جامع انداز میں کرتا ہے۔ جس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہ حقیقت کا مطالعہ ایک خاص نقطۂ نظر سے کرتا تھا۔

Concourt فلابیر سے 'فن' گونٹے سے 'آرٹ' لے کر اپنے نگارخانہ کو سجاتا ہے۔ اس کے ناولوں میں پلاٹ معلوم نہیں ہوتے۔ واقعات میں بے ربطی صاف نظر آتی ہے اس کے یہاں ہمیں فطرت پسندی کے پیچھے مادیت سے زیادہ بحث ملتی ہے۔ اس کے مشہور ناول "Germinic Lacerteux" اور Rene Mauperin ہیں۔ ان ناولوں کو "نیچرزم" کے پرستاروں نے کافی سراہا ہے۔ فطرت نگاری میں جزئیات پر زور نہیں دیتا اسلوب کا انداز بھی دل پذیر نہیں ہے

اسی عہد کا ایک ناول نگار جسے دنیائے ادب' Zola ' کے نام سے جانتی ہے۔ جو فلابیر اور Concourt فطرت نگاری کے رجحان کا ایک مخصوص نظریہ کا ترجمان اور بہت جلد ہی انھیں موپاساں (Maupassant) اور Hymans جیسے ہم مزاج ادب دوست مل گئے۔

فطرت نگاری کا جو نظریہ 'Zola' نے پیش کیا 'بالزاک' کی حقیقت نگاری سے قطعاً الگ ہے۔ سائنس کی صداقت پر پورا بھروسہ تھا۔ اس کی خواہش یہی تھی کہ ادب کی تخلیق بھی سائنس کی طرح حقیقت 'مشاہدہ اور تجربے پر مبنی ہو۔ فطرت پرست سائنس میں زندگی کی تخلیقات سے کافی متاثر ہوئے مگر' Zola ' کی نگاہ کچھ زیادہ دور بینی کی اقتضا چاہتی ہے۔ Zola کا اپنا ذاتی خیال تھا۔ کہ صرف انھیں چیزوں کے وجود کو تسلیم کیا جائے جو قابل مطالعہ ہوں اور جس میں صداقت کا پہلو موجود ہو۔ اُسکے اپنے نظریے سے پتہ چلتا ہے۔ کہ ناول نگار اپنے تجربے سے ان قوانین کی تصدیق کرتا ہے

جو فطری طور پر کرداروں کے عمل کا تعین کرتے ہیں. مگر اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ ادیب اور سائنس داں میں کافی تفاوت ہوتا ہے. ادب کبھی سائنس نہیں ہو سکتا. کیونکہ وہ ادیب کے ذہنی فکر سے پیدا ہوتا ہے، سائنسداں اپنے تجربے میں قانونِ فطرت کا ردِّ عمل دیکھتا ہے. اس کے برعکس ادیب جو ردِّ عمل دیکھتا ہے وہ ذہنی ہوتا ہے جو اس کے ذہنی اختراع کا ہوتا ہے. اس لئے اس کے تجربے کی نوعیت لازمی طور پر سائنٹسٹ کے تجربے سے بالکل مختلف ہوگی. [1]

'زولا'، آرٹ سے زیادہ سائنس کا معتقد ہے. لیکن اس کے دوستوں نے بھی اس کے نظریے کی تردید کی ہے. 'زولا' Zola خاص طور پر اپنے ناول کا موضوع صنعتی زندگی کو قرار دیتا ہے. Les Prougon Maequart کے عنوان کے تحت ایک خاندان کو لے کر چلتا ہے. جس میں پسماندہ اور متوسط طبقے کی زندگی کا احوال پیش کرتا ہے. صنعتی زندگی کو ظاہر کرنے کے لئے صرافہ، کارخانے، کانیں، مشینیں، دوکانیں، اس کے نمایاں نمائندہ کردار نظر آتے ہیں.

وہ اپنے ناولوں میں فحشیات، بدعنوانیوں، گندگی اور گھنونے پن کو پلاٹ میں زبردستی 'فٹ' کرنے پر آمادہ رہتا ہے. اس کے نظریے کے مطابق اسی کا نام فطرت نگاری ہے اور یہ فرائیڈ ازم کا گہرا اثر ہے. اس میں کوئی بھی شک نہیں کہ عوامی زندگی کا جو نقشہ زولا نے کھینچا ہے اس سے قبل کسی اور نے نہیں کھینچا تھا. اس کے مشہور ناول Germinot Name Assomoir ،La Beth Huilaine Au Bonearde Dame اور Travcut ہیں.

نفسیاتی طور پر اگر ان ناولوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ سارے ناول ایک جیسے نظر آتے

---

[1] فرانسیسی ادب ڈاکٹر یوسف حسین ص ۲۵۷

ہیں۔ Zola انسانی فطرت کے حیوانی جز کو پیش کرنے میں غلو سے تجاوز کر گیا ہے۔
اپنی تخلیق کے ذریعہ قاری کو غیر مانوس، غیر مہذب، اور انسانیت سوز خواب دکھاتا ہے
اور لطف کی بات تو یہ ہے کہ پھر اس کی عملی تعبیر پیش کرتا ہے۔

اگر 'زولا' ہمیں انسان، انسانیت سوز داستان سنانا چاہتا ہے تو اسے
اخلاقی قدروں کو پامال نہیں کرنا چاہتا ہے۔ اچھا ہی ہوا کہ اس کے ہمعصر ناول نگاروں
نے اسکی بنائی ڈگر پر نہ چل کر اپنا راستہ خود متعین کیا۔

'موپاساں' Maupassant اپنے استاد فلابیر کی تقلید کرتا ہے۔ وہ
'زولا' کے نظریے پر نہیں چلتا۔ اس کا کوئی اپنا ذاتی نظریہ بھی نہیں۔ اس کی آیڈیالوجی
یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کا سچا ترجمان بن کر سامنے آئے۔ جس میں سو فیصدی کامیاب
ہے۔ جو شہرت موپاساں کو افسانوں میں حاصل ہوئی 'ناول میں نہیں۔ بہر نوع اس کے
کچھ ناول جو ادبی فن پارہ ہیں وہ Bel-Ami، Montoriot، Jean Piesseet
Dewx Amis، Fort Commele اور La More Saurage ہیں
اس کے تمام ناول زندگی اور معاشرے کے عکاس ہیں۔ کردار میں دل تنوع ملتا ہے۔ مزدور
کسان طالب علم، سرکاری ملازمین، متوسط طبقے کے افراد، تجارت پیشہ بھی قدم سے قدم
ملا کر چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ گویا ہم معاشرے کی سیر کر رہے ہیں۔ نا امیدی اور یاسیت
کے رنگ کچھ اس طرح غالب دکھائی دیتے ہیں کہ قاری محسوس کرتا ہے کہ یہ زندگی
کے حالات و واقعات کا فطری تقاضہ ہے۔ کردار نگاری بھی خوب ہے جو بھی کردار
ناول میں لائے گئے ہیں۔ ہمارے معاشرے اور سماج کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔
ان کی سیرت میں کوئی امتیاز نہیں کر سکتا۔

'موپاساں' کا اسلوب شستہ اور برجستہ اور بے ساختہ پن لئے ہوئے
ہے۔ اس کا مشاہدہ عمیق اور گہرا ہے۔ وہ روزمرہ کے واقعات کی مرقع کشی اچھے انداز

میں کرتا ہے۔ مواد کے لحاظ سے بہت دلکش اور بہت دلنشیں ہوتی ہے۔ اور دونوں میں پوری ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ الفاظ کا انتخاب، فقروں کا دروبست بڑی تراش وخراش کے بعد پیش کرتا ہے۔ وہ فلابیر کے بنائے ہوئے اصولوں کا سچا پرستار ہے۔ اوپس جان کو وہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی جو زولا موپاساں وغیرہ کو ملی پھر بھی فرانسیسی ناول نگاری میں اس کی خدمات کو فراموش بھی نہیں کیا جاسکتا۔ ابتدا میں وہ زولا سے کافی متاثر ہے۔ اس کے ابتدائی ناول اس کے بیّن ثبوت ہیں۔ Les Socuos Valard اور Marth ۔ اسی انداز میں Arebaurs میں اخلاق سے قطع تعلق ہو کر بالکل شیطان کا جانشین بن گیا۔ بعد میں اس کے نظریے میں لچک پیدا ہوتی ہے۔ اور زولا کے نظریے سے ہٹ کر اس پر مذہبیت کا غلبہ چھا جاتا ہے۔ En Route میں شیطان کی جگہ خدا کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے زبان وبیان دلنشیں و پُراثر ہے۔ مرقع نگاری میں اپنی مثال خود ہے۔

اس ضمن میں Alphonse Daudet کا ذکر کرنا بھی ناگزیر ہو جاتا ہے نوعمری میں جو تاثرات اس کے ذہن میں پیدا ہوئے تا عمر برقرار رہے۔ وہاں کے فطری مناظر اور طربیہ زندگی کا عکس اس کی تخلیقات میں نمایاں ہیں۔ حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے بھی وہ فطرت کو نہیں بھول سکا۔ یہی وجہ ہے کہ حسنِ تخیل سے بھرپور ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں ہمیں 'امپریشن ازم' دکھائی دیتی ہے۔ جو لوگ اپنی زندگی پرسکون اور خوشگوار طریقے سے نہیں پاتے۔ بیشتر کے موضوع ہیں۔ Les Rois en exile ، Numaroumestan ،- Le Petit Chose ، Jack اور Le Nabob ڈلوڈیٹ کے مشہور ناول ہیں اپنے ناولوں کو متعدد طریقے سے متعدد طبقے کے کرداروں کو سجاتا ہے جس کے باعث انسانیت نوازی اُبھر کر سامنے آجاتی ہے۔ طرزِ نگارش کے لحاظ سے Daudet کا مقام بلند ہے

طنز و مزاح کی چاشنی بھی خوب سے خوب تر ہے۔

ان ناول نگاروں کے علاوہ ہمیں خاصی تعداد میں فرانسیسی ناول نگار ملتے ہیں۔ مگر تاریخ ناول نگاری میں ان کا کوئی خاص مقام نہیں۔

فرانسیسی ناول نگاری کا جائزہ لینے کے بعد روس میں اس صنف نے کہاں تک مقبولیت حاصل کی اس پر اجمالی طور پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ کیوں کہ اٹھارہویں صدی تک روس اور فرانس کے تعلقات ایسے ہو گئے تھے کہ روس پر فرانسیسی انقلاب کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ [1]

یوں تو روس میں ناول نگاری کی خشت اول گوگول Gogal رکھتا ہے جس کا مشہور ناولٹ 'اوور کوٹ' ہے ہیرو کی تمام مصیبتیں اور پریشانیوں کا ترجمان ہے۔

روسی ناول میں ہمیں یہیں سے ایک نیا موڑ نظر آنے لگتا ہے۔ جس میں مجبور، مفلس اور پریشان زدہ لوگوں کے جذبات و تاثرات کی بھرپور عکاسی کی جانے لگی۔ اور اس قسم کے دلدوز واقعیت کی داغ بیل پڑتی ہے۔ 'ڈیڈ سولز' Dead Souls اس کا بہترین ناول ہے۔ ناول کا ہیرو ایک جابر اور ظالم اوباش ہے۔ جو اپنے زور اور قانون کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھا کر عوام سے رقوم 'بلیک میل' کر کے حاصل کرتا ہے۔ یہ سارے کردار خوش طبعی سے پُر ہیں۔ جنہیں مصنف کا مزاج صاف جھلکتا ہے۔

ترگنیف Turgene کا مرتبہ سب سے بلند ہے۔ یہ پہلا روسی ناول نگار ہے جس نے پورے یورپ میں اپنے فن کا سکہ جمایا۔ روسی غلاموں کی زندگی کی صاف ستھری اور نمایاں تصویریں اپنے ناول The Sports Man Sketches میں

---

[1] روسی ادب محمد مجیب انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۰ء

بڑی چابکدستی سے پیش کرتا ہے۔ ترقی پسند روسی معاشرے نے اس کی افادیت اور اہمیت کو کافی سراہا ہے۔ اس کے بعد اس نے متواتر روسی تحریکوں سے متاثر ہو کر کئی ناولوں کی تخلیق کی جس میں Father & Sons ۱۸۶۲ء کافی مشہور ہوا۔ ترگنیف نے پہلی مرتبہ مزاحیت Nihilism کے تصور کو پیش کیا ہے۔ کردار، زبان وبیان اپنا ایک منفرد مقام رکھتے ہیں

ڈسٹوونسکی Dostoevaski کا شمار روس ہی نہیں بلکہ دنیائے ادب کے ممتاز ترین ہستیوں میں ہوتا ہے۔ وہ اپنے تمام ناولوں میں انسانی برادری سے محبت، غریب، مفلس، اور ستم زدہ افراد سے لگاؤ اور مودت کا درس دیتا ہے ڈسٹوونسکی حقیقت نگار ہے۔ وہ انسانی فطرت کا عمیق مطالعہ کرتا ہے دراصل اس کی زندگی بڑی کرب و بے چینی میں گذری۔ جس کی چھاپ اس کی تخلیقات پر اچھی طرح پڑتی ہے۔ Crime and Punishment دنیا کے تمام ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کچھ نقاد Dostoevaski کو ہی روس کا عظیم ناول نگار تسلیم کرتے ہیں ڈسٹوونسکی کا دوسرا مشہور ناول برادر کرامانزاف ۱۸۸۰ء (The Brother Karamazov) ہے۔ تین بھائیوں کے تانے بانے سے قصہ بنا گیا ہے۔ حالات اور واقعات کی لطافت اور کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس ناول پر غور و خوض کیا جائے تو یہ تینوں کردار خدا شیطان اور انسان کے نمائندے ہیں۔[1]

روسی فضا میں تینوں کردار زندگی کے مابین کشمکش کی ایک علامت ہے اس چیز کو آج تک کسی ناول نگار نے ایسے اچھوتے انداز سے نہیں پیش کیا۔ یہ ناول دنیائے ادب کے معجزوں میں گنا جاتا رہے گا۔[2]

۱۔ ادبی تخلیق اور ناول ڈاکٹر احسن فاروقی ص ۴۷

۲۔ 〃 〃 〃 〃 〃

سچ پوچھئے تو نہ صرف روسی ادب بلکہ عالمی ادب کا سب سے بڑا ناول نگار ٹالسٹائے Tolstoy ہے۔ جس نے فن کو کمال کی حد تک پہونچا دیا۔ جس طرح شیکسپیر نے ڈرامے کو گراں جامہ پہنایا ہے۔ اسی پلّہ کا ناول نگاری میں ٹالسٹائے ہے War and Peace ۱۹۶۲ء دنیا کا شاہکار ناول ہے۔ جس میں ٹالسٹائے نے روسی طرز زندگی کے ساتھ حیات و کائنات اور انسانی زندگی کی واقعیت کا جو تجزیہ کیا ہے۔ بس اسی کا حصہ ہے War and Peace میں دو خاندانوں کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ ساتھ ہی اپنی تخلیقی قوتوں کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے۔ اس کے واقعات میں یورپ کے تمام فلسفے کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس ناول کے کردار بیش ازبس ہیں۔ جو چلتے پھرتے اور متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ معاشرتی زندگی کی بنیادیں کیا ہیں؟ ترقی اور تدریج کا کیا حال ہے؟ مذہب اور اخلاق کا کیا مرتبہ ہے؟ یہ تمام باتیں ہمیں اس ناول سے معلوم ہوتی ہیں۔ ناول کے اختتام پر ٹالسٹائے زندگی کا پورا فلسفہ پیش کرتا ہے۔

ٹالسٹائے کردار نگاری کے فن سے گہری واقفیت رکھتا ہے۔ کرداروں کو مخصوص ماحول میں روزمرّہ کی زندگی کے سانچے میں ڈھالنا اس کا ایک ادبی و فنّی مشغلہ ہے۔ چونکہ کردار نگاری کا عین مقصد حقیقت کو بے نقاب کرنا ہے جو روسی ناولوں کا ہی خاصّہ ہے۔ War and Peace میں ناول نگار تاریخی پس منظر میں اپنی زندگی اور اپنے خاندان کے افراد کی زندگی کو فنّی طریقے سے پیش کرتا ہے۔ جس سے قاری کے دل و دماغ پر ناول نگار کے کمالات کا سکہ بیٹھ جاتا ہے۔ ٹالسٹائے کی سیرت نگاری سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسین لکھتے ہیں۔

"ٹالسٹائے کی کردار نگاری کا راز اس کی بے پناہ قوت مشاہدہ اور قوت تخیل ہے وہ جس حسن و خوبی کے ساتھ اپنی

رجال داستان کی خصوصیات کو نمایاں کرتا ہے۔ اس سے ہمیں
فطرتِ انسانی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے ۱؎

'وار اینڈ پینس' پڑھنے پر کرداروں سے متعلق جو گتھیاں سلجھ نہیں رہی تھیں وہ خود بخود ایک ایک کرکے سلجھتی گئیں اس کے بارے میں کوئی 'تفصیل نہیں پیش کرتا ہم خود ان کرداروں سے مانوس ہو جاتے ہیں' پرنس اینڈریو' 'پیئر'، 'شاشا' نکولس' وغیرہ سبھی کردار ایک ڈرامائی اشکل میں اپنی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ مشہور نقاد 'پرتشی ایک' ٹالسٹائے کی کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے رقمطراز ہے۔

"ٹالسٹائے کے کردار کبھی بھی اپنی دنیا محدود نہیں رکھتے
بلکہ ہمیشہ ہماری دنیا کی جانی پہچانی شخصیت معلوم ہوتے ہیں"

War and Peace ایک شاہکار ناول ہے۔ ٹالسٹائے اپنی بیش بہا تخلیقی قوتوں کا بہترین نمونہ پیش کرتا ہے۔ انیسویں صدی کی پہلی چند دہائی میں ایک دستاویز کی اہمیت رکھتا ہے ناول نگار کے تاریخی رجحانات اور تاریخ نویسی کے اصول سے جانکاری میں اضافہ ہوتا ہے۔

ٹالسٹائے کا دوسرا مقبول ناول" انا کرینینا" Anna Karenina
۷۷-۱۸۷۵ء ہے۔ یہ ایک معاشرتی ناول ہے" ناول کی ابتدا شادی کے بعد بدکاری اور اس کے انفرادی اور خاندانی زندگی میں اثرات کے جائزے سے ہوتی ہے ۲؎

حسن اور جنسیات کے موضوع پر ناول نگاروں نے بہت کچھ لکھا مگر ٹالسٹائے کا ایک عجیب نظریہ ہے وہ اپنی راہ سب سے الگ نکالتا ہے۔ جنسی زندگی کی بے راہ روی کا سچا واقعہ اس کی نظروں کے سامنے سے گذرتا ہے۔ جب ایک پڑوسی زمیندار کی

۱؎ ٹالسٹائے ڈاکٹر محمد لیسین ص ۴۸
۲؎ " " ص ۶۴

زکھیل' Anna Pirogova خودکشی کرلیتی ہے۔ Anna Pirogova اپنے عاشق کو کسی غیر عورت کے ساتھ غلط تعلقات کی خبر پاکر موت کے منھ میں جانا پسند کرتی ہے۔

ٹالسٹائے نے اس ناول کے ذریعہ خاص طور پر مرد اور عورت کے درمیان بنیادی کشمکش کو اُجاگر کرتے ہوئے گھریلو زندگی کا پورا جائزہ لیا ہے۔ Anna Karenina میں زندگی پر تنقید نہیں ملتی۔ بلکہ زندگی بذات خود نمایاں دکھائی دیتی ہے۔[1]

"وار اینڈ پیس" War and Peace کے مقابلے میں انا کرینا کا موضوع محدود ہے کیونکہ وار اینڈ پیس جیسی وسیع المنزلی مفقود ہے۔ افراد اور خاندان اور قوموں کے بیچ جو ایک فطری رشتہ قائم ہے اس کی ناول میں جھلک نہیں دیتا۔ اور نہ ہی معاشرتی اور سیاسی تعلقات کا ہی ذکر ملتا ہے۔ ناول نگار سیاست اور تاریخ کو موضوع سے الگ رکھتے ہوئے اخلاق سے بحث کرتا ہے۔

"مگر اس انداز سے کہ نہ تو انجام سے وہ بے تعلقی برتی گئی ہے۔ جو رسم نے حقیقت نگار کے لئے لازمی بنا رکھی ہے اور نہ وہ ناصحانہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو ٹالسٹائے کے بعد کی تصانیف میں ملتا ہے۔"[2]

اس ناول کا خاکہ حالات و واقعات کے درمیان ربط یا پھر کرداروں کے مابین باہمی تعلقات کی وجہ سے نہیں بلکہ داخلی وحدت کے باعث ہے۔ یہی وہ وجہ ہے کہ 'انا' کی ناموزوں شادی المیہ کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔

کچھ نقاد اس کے اسلوب کی بخیہ اُدھیڑتے ہیں جو سراسر غلط ہے۔ وہ تشبیہ

۱؎ ناول کیا ہے؟ ڈاکٹر احسن فاروقی صہ ۱۶۲

۲؎ ٹالسٹائے ڈاکٹر محمد یٰسین صہ ۶۶

واستعارات سے کام لیتا ہے۔ اور اس کی تحریر اعلیٰ ادبیت کی حامل ہے۔ البتہ کہیں کہیں عبارت میں جھول پیدا ہوگیا ہے مگر وہ اپنا مخصوص لب و لہجہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔

تیسرا ناول Krevizer Sonata ۱۸۸۹ء ہے۔ جس میں مذہبیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس کے دوسرے ناول بھی مذہب کا پروپگنڈہ کرتے ہیں۔ محمد مجیب لکھتے ہیں۔

"گوگول پہلا ناول نویس تھا۔ جس نے ناول کے کل امکانات سمجھے۔ اور ناول نگاری کے پورے فرائض محسوس کئے۔ اور باوجود اپنے فلسفیانہ مقاصد کی ناکامی کے وہ دنیا کے ناول نویسوں میں بہت بڑا درجہ رکھتا ہے۔" [۱]

"ترگنیف" نے اپنے ناول Father & Sons میں نئی نسل اور پرانی نسل کا موازنہ بڑے موثر انداز میں کیا ہے۔ نئی نسل کی نمائندگی کرتا ہے۔ مصنف نے اس کے کردار اور خیالات سے یہ واضح کیا ہے کہ واقعی وہ فکریت کی ہو بہو تصویر ہے۔ محمد مجیب لکھتے ہیں۔

"...... اس کی نقاشی میں کوئی کسر نہیں تھی اسکی نیت میں کوئی خرابی نہیں تھی۔ دل میں کھوٹ نہیں تھا اپنے "سنگر" ہیرو سے اس کو نہ کوئی عداوت تھی نہ ناول میں عداوت ظاہر ہوتی ہے" [۲]

عموماً نقادوں نے اس پر یہ الزام عائد کیا کہ وہ نئی اور پرانی نسل کا مضحکہ اڑاتا ہے۔ ایسی بے جا تنقیص و تلقین کا یہ اثر ہوا کہ وہ ملول رہنے لگا یہ اثر اس کی زندگی تک قائم رہا Crime and Punishment (جرم و سزا) میں ناول نگار نے موضوع یہ رکھا کہ

---

[۱] تالستائے محمد مجیب صہ

[۲] تالستائے محمد مجیب صہ

"شر" و "خیر" کا ذریعہ ہوتا ہے یا نہیں۔

الغرض کوئی شخص انسانی ہمدردی، بہبودی کے مقصد سے کسی کو قتل کرے۔ کیا اس کا فعل مستحسن قرار پائے گا؟ ٹالسٹائے کے بعد چیخوف کا ذکر ناگزیر ہے۔ اس کے ناول The Duel دی ڈوئیل کو عالمی شہرت حاصل ہے۔ اس کے اس ناول کا پلاٹ انسانی جذبات کے عمل اور ردعمل اور قلبی تاثرات واحساسات کو بیدار کرتا ہے۔

روسی زندگی کا ایک بڑا دور انقلاب کے بعد ختم ہو جاتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح ناول نگاروں کا یہ ایک سلسلہ انقلاب کی آندھیوں میں غائب ہو جاتا ہے "گورکی" اس سلسلے کا آخری ادیب ہے۔ "ٹالسٹائے" کے بعد فلسفۂ معاشرت "ڈوسکی" کے بعد نفسیات اور روحانیت، چیخوف کے بعد تعلیم یافتہ زندگی کو موضوع بنانا استادوں کے کام میں اصلاح دینا تھا۔ گورکی نے عوام کی زندگی ان کے جذبات واحساسات کی تصویر میں کھینچ کر روسی ناول کو زندگی کا مکمل آئینہ دار بنا دیا۔ - فوما کوروے لیف، سنہ ۱۸۹۶ء اس کا کامیاب ناول ہے۔

ناول کی داغ بیل تقریباً سبھی ممالک میں پڑی۔ امریکہ اس میدان میں پیچھے نہیں رہا ۱۸ ویں صدی میں ہی یہاں ناول نگاروں کے تجربات شروع ہو گئے۔ انیسویں صدی میں ناول کی ابتدا James Fanimoue Cooper کی تخلیق سے شروع ہوتا ہے "اسکاٹ" کے ناولوں سے متاثر ہو کر Cooper نے سمندری قصوں کو اپنے ناول کا موضوع بنایا۔ اس کے مشہور ناول Pioness (سنہ ۱۸۲۳ء) The Last of the Mobicans (سنہ ۱۸۲۶ء) The Path Finder سنہ ۱۸۴۱ء The Dresslayer (سنہ ۱۸۴۱ء) اور The Predsbion سنہ ۱۸۴۶ء ہیں۔ ۱۸۵۱ء میں Herman Melville Mobidick لکھ کر کلاسیکی رنگ ناول کو عطا کرتا ہے۔ جس میں اپنے احساسات و

تجربات کو اپنے ناول کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ وہ مغربی تہذیب کا خاکہ اڑاتا ہے اور ان کے مظالم کو بڑے موثر ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ اس کے مشہور ناول Typee ، Omos ، White Jackel اور Mob idick ہیں۔ - Nathariel - Howthrom کا شمار مایہ ناز امریکی ناول نگار میں کیا جاتا ہے۔ اس نے ناول کو فکر و تعقل سے روشناس کرایا۔ وہ دنیا سے الگ رہ کر واقعات کو رومانی بنانے کے بجائے روح کو رومانیت بر دوش کر دیتا ہے۔ اس کے قابل ذکر ناول:

Twice Told Tales (۱۸۳۷ء)، The House of the Seven Gables (۱۸۵۱ء)، The Blit beatale Romance (۱۸۵۱ء) اور The Marble Faun (۱۸۶۰ء) ہیں

اس کے بعد William Dean Howells اس میدان میں اترتا ہے Howells حقیقت کی آئینہ داری بڑے اچھے انداز سے اپنے ناولوں میں کرتا ہے اس کے ناول:

The Wedding Journey ، The Rise of Silas Laphem (۱۸۸۵ء) ، Indian Summer (۱۸۸۵ء)، (۱۸۸۶ء) اور A Hazard New - Fortines (۱۸۹۰ء)، وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

اسی عہد میں Mark Twain بھی منظر عام پر آیا۔ The Adventures of Tom Sawyer (۱۸۷۶ء) ، The Adventure of Huck lebessy Finn (۱۸۸۵ء) ، Pudd n bead Wilson (۱۸۹۶ء) مارکس ٹوین کے مشہور ناول ہیں۔

ہنری جیمس Henry James بڑی آب و تاب کے ساتھ نیا مزاج لئے اس میدان میں آتا ہے۔ یوں تو اس نے پرانی روش کو ترک کرنے کی بھرپور کوشش کی جس کا ثبوت ہم کو اس کے ناولوں سے ملتا ہے۔ . کے ناولوں کی

طویل فہرست ہے۔ مشہور ناول یہ۔

Gasamassima The Prinass (۱۸۸۶ء) The Bostonias The Spools of (۱۸۹۰ء) What Maisic Knew (۱۸۸۶ء) Poynkm (۱۸۹۰ء) اور The Awkward Age (۱۸۹۹ء) ہیں ہنری جیمس کے دوناولٹ (Novelette) Washington Square (۱۸۸۰ء) اور The Portrait of a Lady (۱۸۸۱ء) کا شمار بہترین ناولٹ میں کیا جاتا ہے

انیسویں صدی تک امریکہ میں اس صنف کو کئی لحاظ سے ناول نگاروں نے فن عروج تک پہونچایا۔ انگریزی، فرانسیسی، روسی اور امریکی ناولوں کے علاوہ مغرب کے دوسرے ممالک میں بھی ناول نے فن اظہار کے نئے نئے تجربے کئے۔ انیسویں صدی تک مغربی ادب کے ناولوں کا جائزہ لینے کا مقصد صرف یہ تھا کہ اردو کے فنکاروں نے کس حد تک مغرب کے بنائے اصولوں سے استفادہ کیا۔ ظاہر ہے اردو نے مغربی ناولوں کو سامنے رکھ کر ہی اس صنف کو فروغ دیا۔

اس باب میں انیسویں صدی کے مغربی ناولوں کا جائزہ لینا مقصود تھا۔ میرا مقصد مغربی ناولوں کی تاریخ پیش کرنا نہیں۔

اردو ناولوں کی سمت و رفتار کا جائزہ لینے سے قبل ان تراجم کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ جو انگریزی ناول کے ذریعہ اردو میں آئے۔ کسی زبان و ادب کی ترویج میں تراجم کا ایک اہم حصہ ہوتا ہے۔ اردو اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں۔ تراجم کی روایت کا آغاز دراصل فورٹ ولیم کالج سے ہوتا ہے۔ جہاں کلاسیکی زبان و ادب کو باقاعدہ ترجمے کے ذریعہ اردو میں پیش کیا گیا۔ مغربی تہذیب و تمدن کے اثرات ہندوستانی معاشرے پر پڑنے لگے۔ جس کی وساطت سے اردو داں طبقہ علوم و ادبیات کیطرف مائل ہونے لگا۔ اور اسی طبقے سے تعلق رکھنے والے ادیبوں نے انگریزی کے کچھ ناولوں کا ترجمہ کر کے زبان کی بنیاد ڈالی۔

۱۸۲۴ء میں میر حسن نے گولڈ اسمتھ کے مشہور ناول "دی کار آف ویکیفیلڈ" کے ایک باب کا ترجمہ کیا۔ پھر جان بنین John Bunyan کے پلگرم پروگرس The Pilgrim Progress" کا ملخص ترجمہ ۱۸۳۰ء میں شائع ہوا۔[۱] پھر ایک سال بعد ہی ڈاکٹر سموئیل جانسن Dr.Samuel Jhonson کے ناول" ہسٹری آف ریسلاس پرنس آف ابی سینا" The History of Rasseles Prince of Abhis Sina

---

[۱] مغربی تصانیف کے اردو تراجم مولوی میر حسن ص ۱۵

کا ترجمہ سید کمال الدین حیدر المعروف سید محمد میر لکھنوی نے کیا جو ۱۸۳۹ء میں اسکول بک سوسائٹی آگرہ سے چھپا۔ پھر اس روایت کی تقلید خاصی تعداد میں ہوئی۔ اور آج بھی مغربی ناولوں کے ترجمے اردو میں ہو رہے ہیں۔ جن کا ذکر یہاں کرنا مقصود نہیں۔ مجھے صرف انھیں تراجم سے غرض ہے۔ جو ڈپٹی نذیر احمد کے قبل وجود میں آئے۔

ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں پر اظہار خیال کرنے سے پہلے۔ اس دور کے سیاسی سماجی اور اصلاحی رجحانات و محرکات کو ذہن نشین رکھنا ہوگا تاکہ اردو ناولوں کا اولین نقش ظاہر ہو سکے۔ ڈپٹی نذیر احمد سے قبل کوئی ایسی افسانوی تخلیق نہیں ملتی جسے ناول سے منسوب کیا جائے۔ البتہ داستانی فضا جو اپنے عروج پر پہونچ کر روبہ زوال ہو چکی تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد مغربی علوم و ادب کا اثر افسانوی ادب پر خاصہ رہا۔ جس کا ذکر پچھلے صفحات میں ہو چکا ہے۔ اس طرح ڈپٹی نذیر احمد کو ایسی فضا ملی جس میں انھوں نے فرسودہ روایات سے ہٹ کر ناول لکھا۔

پہلی جنگ آزادی میں ناکامی کے بعد داستانوں کا رواج عام طور پر ختم ہوتا گیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انسان ہمیشہ سے تغیر پسند رہا ہے۔ اس نے برابر اپنے تفنن طبع کے لئے نئے نئے سامان بہم پہونچائے یہی انسان صدیوں سے مروج داستانوں اور قصوں سے اُوب سا گیا تھا۔ وہ ان قصوں اور داستانوں میں خود اپنی روزمرہ کی جیتی جاگتی تصویر دیکھنا چاہتا تھا۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد زندگی کے ہر شعبے میں انقلاب آیا جس کا اثر براہ راست سماج و معاشرہ پر پڑا۔ ادیبوں اور شاعروں کا گروہ بھی اس انقلاب سے بچ نہ سکا ان ادیبوں نے اپنے فن کے قالب میں اس غیر منظم معاشرے کی صحیح تصویر ڈھالنے کی کوشش کی اس طرح ان حالات اور مغربی صنف ناول سے متاثر ہو کر اردو میں پہلی مرتبہ ناول کی داغ بیل رکھی گئی۔ انگریزی ادب میں ناول کی ابتدا سماج سے متاثر ہو کر حقیقی زندگی پیش کرنے کے سلسلے میں ہوئی۔ ٹھیک

اسی طرح اردو میں بھی ناول کی بنیاد سماج اور معاشرے سے ہوتی ہے جبکہ اردو ناول انگریزی ناولوں سے کئی سال پیچھے ہے۔ انقلاب کا اثر اس قدر ہوا کہ ہندوستان کی تمام زبان و ادب میں ایک زبردست تبدیلی رونما ہوئی۔ یوسف سرمست لکھتے ہیں۔

"انگریزی ادب کے ذریعہ یورپ کی روح سے متعارف ہونے کی وجہ سے ہندوی نشاۃ ثانیہ ہوا۔ جس نے تمام جدید ہندوستانی زبانوں کے ادب کو ایک نئی شاہراہ پر ڈال دیا۔"[1]

ہندوستان کی ساری زبانوں نے وقت کے تقاضے کو ملحوظ رکھتے ہوئے جدید طرزِ فکر' نئے تصورات اور خیالات کو جگہ دی اور اسی جہت کے پیشِ نظر ناول کی صنف کا وجود ہوا۔

اس بات سے قطعی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناول اور اس کی ہمہ جہتی ہیئت انگریزی ادب سے اردو میں آئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہمارے یہاں وہ مخصوص حالات کارفرما تھے جنھوں نے یہاں کے ادیبوں کو ناول کی ضرورت کا احساس دلایا۔ کیوں کہ کہانی' ہر دور میں ادب کی مقبول ترین صنف رہی ہے۔ ان حالات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہمارے ادیبوں نے زندگی کی حقیقتوں اور اپنے خیالات، طرزِ فکر کو قصوں میں ڈھالنا شروع کیا۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں۔

"ناول داستان یا افسانے کی ایک زیادہ ترقی یافتہ نوعیت ہے اور اردو میں اس فن کو مستقل حیثیت میں انگریزوں کا قابلِ قدر حصہ رہا۔ یہ مقصد نہیں کہ انگریزی سے پہلے وہ قوم جس کی زبان اردو تھی۔ داستانوں سے واقف نہ تھی یا کہانیاں سننے

---

[1] بیسویں صدی میں اردو ناول ؛ ڈاکٹر یوسف سرمست صہ ۶

میں دلچسپی ہی نہ لیتی تھی۔ پرانی زبانوں میں داستانوں کی کمی نہ تھی۔ [1]

ناول سماج و معاشرے میں پرورش پاتا ہے۔ اردو میں اس صنف کی ابتدا یہاں کے سماجی محرکات کی نشاندہی کرتا ہے۔ یورپ میں بھی ناول کا آغاز معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے اور زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھے جانے کے سبب عمل میں آیا۔ رالف فاکس ناول کی ابتدا کے بارے میں لکھتا ہے۔

"ناول فطرت سے بحث کرتا ہے یہ فرد کی سوسائٹی اور فطرت کے خلاف جدوجہد کا رزمیہ ہے اور یہ اس سوسائٹی میں ترقی کر سکتا ہے۔ جبکہ انسان اور سوسائٹی کے درمیان توازن ختم ہوگیا ہو۔ جبکہ انسان خود آدمیوں اور فطرت کے ساتھ برسرپیکار ہو۔ ایسی سوسائٹی سرمایہ دارانہ سوسائٹی ہو سکتی ہے۔" [2]

ناول کے نقادوں نے جو تعریف متعین کی ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کا براہ راست تعلق سماج اور معاشرے سے ہے۔ سماج کے مسائل اور زندگی کی حقیقی و عملی عکاسی ناول کے ذریعہ کی جا سکتی ہے۔

اس کے برعکس قدیم قصوں اور داستانوں میں جن واقعات و حالات کی ترجمانی ہوتی تھی۔ اس سے ہماری روزمرہ کی زندگی سے تعلق برائے نام تھا۔ داستان نگار ایسے کردار کی تخلیق کرتا ہے۔ جو بغیر سر پیر یا دوسرے لفظوں میں غیر انسانی ہوتے تھے۔ قصوں اور داستانوں میں حقیقت نگاری و واقعہ نگاری بالکل مفقود تھی۔

یہ حالات و محرکات تھے جن کے سبب اردو ناول کا رواج نذیر احمد کے

---

[1] اردو ناول کی تنقید و تاریخ : ڈاکٹر احسن فاروقی صفحہ ۵

[2] The Development of English Novel: Ralph Fox - P.61

ہاتھوں ہوا۔ اب تک ڈپٹی نذیر احمد کی مشہور تصنیف "مراۃ العروس" (۱۸۹۶ء) کو ہی اردو کا پہلا ناول تسلیم کیا جاتا رہا۔ لیکن ۱۹۶۵ء میں پروفیسر محمود الٰہی نے تحقیق کے بحر قلزم میں غواصی کر کے انکشاف کیا کہ مولوی کریم الدین کی تصنیف "خط تقدیر" ۱۸۶۲ء اردو کا پہلا ناول ہے جو مراۃ العروس سے سات سال قبل شائع ہو چکا تھا۔ موصوف خط تقدیر کے مقدمے میں اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"انھوں نے (کریم الدین احمد) نہ صرف یہ کہ اردو میں پہلی بار ناول لکھا بلکہ اسے سماج کے مختلف طبقوں کا نمائندہ بنانے کی کوشش کی ہے۔" [۱]

پروفیسر محمود الٰہی صاحب کی تحقیق کو ناول کا نقاد تسلیم نہیں کرتا۔ بلکہ اسے تمثیلی داستان کی صف میں رکھتا ہے۔ سلیم اختر لکھتے ہیں۔

"..... لیکن جہاں تک اس کے قصے کے تار پود کا تعلق ہے تو اس کی تکنیک ناول کی نہیں بلکہ تمثیلی داستان کی ہے۔" [۲]

البتہ "خطِ تقدیر" کی اہمیت اور فوقیت اس میں ضرور ہے کہ اس نے اُردو ناول نگاری کے لئے راستہ ہموار کر دیا۔ کریم الدین نے خطِ تقدیر کی صورت میں ناول نگاری کا اولین نقش جو اُبھارا تھا۔ اسے پوری طرح روشن کرنے کا سہرا ڈپٹی نذیر احمد کے سر ہے۔ بلاشبہ ڈپٹی نذیر احمد اردو کے پہلے باقاعدہ ناول نگار ہیں۔

پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں۔

"بہت سے نقاد نذیر احمد کو ناول نگار نہیں مانتے لیکن یہ محض اصطلاح کا چکر ہے۔ میں ان کی سماجی بصیرت اور تاریخی شعور کو

---

[۱] اردو کا پہلا ناول۔ خطِ تقدیر: محمود الٰہی صفحہ ۳۶

[۲] اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ: سلیم اختر صفحہ ۱۶۴

مدنظر رکھ کر انھیں اردو کا پہلا اور بہت اہم ناول نگار تسلیم کرتا ہوں۔ [1]

گذشتہ صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ سرسید احمد خاں نے اپنی ملی تحریک کے ذریعہ مصلحین قوم کو بیدار کر دیا تھا۔ اور تعلیم یافتہ حضرات دو گروہ میں بٹ گئے تھے۔ ایک گروہ سرسید کے مقلدین میں تھا تو دوسرا مخالفین میں۔ نذیر احمد کا شمار دوسرے گروپ سے تھا۔ جہاں تک انکی علمی صلاحیت کا سوال ہے وہ جید عالم تھے۔ ان کے اندر بھی ملی اصلاح کا جذبہ بیش از بیش تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ انھوں نے سرسید کی تحریک کو ملی مفاد کے برعکس سمجھا اور اس نظریاتی فرق نے انھیں مخالف گروپ کا سرکردہ رکن بنا دیا۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ سرسید کی ملی اصلاح وسلامتی تحریک سے ڈپٹی نذیر احمد خود کو نہیں بچا سکے اور انھوں نے اپنے نظریے سے قوم وملت کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا۔ بس فرق اتنا ہے کہ انھوں نے قصہ گوئی کو آلۂ کار بنایا۔ ان کے تمام ناول سماج اور معاشرے کے کسی نہ کسی گوشے کی اصلاح کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئے۔ جس میں اس دور کی سیاسی، سماجی مسائل اور ان کا ذاتی نظریہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ان کے ناولوں میں دہلی کی تہذیب ومعاشرت گلی کوچہ، بازار، دفتر اور روزمرہ کی زندگی کا عکس نمایاں ہے۔

ناول کے نقاد ان پر متعدد قسم کے جرم عائد کرتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے صرف مذہبی فرائض، اخلاق اور پند وموعظت پر سارا زور قلم صرف کر دیا۔ اور یہی انکے اہم موضوعات ہیں۔ جس کے سبب انھیں "ملائے مسجدی" اور "کٹر ملا" جیسے الفاظ سے نوازا بھی گیا۔ اور یہ کہ ان کے یہاں زندگی کی ساری رنگا رنگی "قال اللہ وقال الرسول اللہ"

---

[1] ذوق ادب اور شعور احتشام حسین رضوی ص ۳۵

آوازوں میں مسخ ہو جاتی ہے۔ علی عباس حسینی "مراۃ العروس" پر اپنی رائے پیش کرتے ہیں

"...... مثلاً اولاد سے محبت، بھائی سے محبت، باپ سے محبت مگر اس کے ساتھ ان کی شرعِ طبیعت رنگین محبت ہی سے نہیں بلکہ زن و شو کی محبت کے نام سے بھی لجاتی ہے"۔ لے

حسینی صاحب نذیر احمد کے جنسی جذبے سے متعلق ایک جگہ لکھتے ہیں کہ۔

"یا تو مولانا (جنسیات) ان کا ذکر معیوب سمجھتے ہیں یا انھیں اس دنیا سے کلیتہً ناواقفیت ہے" ۲ے

اگر "ایامی" کا عمیق مطالعہ کیا جائے تو فاضل نقاد کے خیالات کی رد خود بخود ہو جاتی ہے۔

نذیر احمد کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے سحر و طلسم، بھوت پریت، جن پری، لوح طلسم کا وجود قصوں سے خارج کیا۔ اور اپنے ناولوں کی بنیاد روزمرہ کی زندگی کے حالات، ذہنیات اور ان کے مطالبات پر رکھی۔ کیونکہ انکی تصنیفات کا عین مقصد انسانی زندگی کو بہتر بنانا تھا۔" اسی وجہ سے انھوں نے سب سے پہلے نئے حالات کو سمجھ کر اس کے مطابق عمل کرنے کا جذبہ پیدا کرنے کی کوششیں کی۔" ۳ے

نذیر احمد نے اپنے عہد کے مسلم سوسائٹی کا عینی مشاہدہ کر کے اپنے اردگرد کی زندگی سے مواد اخذ کیا۔ اور انھیں ایک خاص نظریے اور مقصد کے تحت بڑی تراش خراش کے بعد ناول کے اسلوب میں پیش کیا۔ انھوں نے اپنے ناولوں کے ذریعہ قوم

لے اردو ناول کی تاریخ و تنقید — علی عباس حسینی — صہ ۱۸۴

۲ے " " — صہ ۱۸۵

۳ے ادب اور ادیب — ڈاکٹر اعجاز حسین — صہ

معاشرتی اصلاح، نئی نسل کی تعلیم و تربیت اور تعلیم نسواں پر خصوصیت سے زور دیا ہے کیوں اعلیٰ سوسائٹی کی ذمہ داری خصوصاً طبقہ نسواں پر ہی عائد ہوتی ہے۔ جس کا اظہار انھوں نے مراۃ العروس کے دیباچہ میں کیا ہے۔

"مراۃ العروس" نذیر احمد کا ہی نہیں بلکہ اردو کا پہلا ناول ہے۔ اس کے ذریعہ انھوں نے انیسویں صدی کے اواخر کے متوسط مسلم معاشرے کی عکاسی بڑے فن کارانہ پیرائے میں کی ہے اور مسلم لڑکیوں کی تعلیم و تربیت اور امور خانہ داری کو موضوع بنایا ہے یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے یہ ناول اپنی لڑکیوں کے لئے لکھا مگر ذاتی مطالبہ کے برعکس ان کا مقصد قوم کی اصلاح اور انکی ضرورت کو پورا کرنا تھا۔ "مراۃ العروس" کے توسط سے اس عہد کی مسلم لڑکیوں کو سبق دیا گیا ہے کہ وہ اپنی تعلیم، سلیقہ مندی اور امور خانہ داری کو کس طرح اپنائیں۔ قصہ دو لڑکیوں کا ہے بڑی لڑکی اکبری جو بدی کا پیکر ہے۔ چھوٹی لڑکی اصغری نیکی کا مجسمہ اس طرح وہ کردار کو اسم با مسمیٰ بنا دیتے ہیں جو محض TYPE بن کر رہ جاتے ہیں۔ یہی اس ناول کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

'بنات النعش' (۱۸۷۲) اس موضوع کا دوسرا ناول ہے۔ ایک حد تک اسے 'مراۃ العروس' کا دوسرا حصہ سمجھا جا سکتا ہے۔ اس پر بھی مصنف کا اصلاحی سماجی شعور غالب ہے۔ عورتوں میں دست کاری اور عملی جذبہ پیدا کرنے کی نصیحت کے ساتھ ہی ساتھ علم کی افادیت لڑکیوں کی معلومات عامہ اور امور خانہ داری پر روشنی ڈالی گئی ہے۔" اس کا پلاٹ Thomas Day (تھامس ڈے) کی کہانی 'The History of Sonford' پر مبنی ہے۔ دونوں کا نصب العین تعلیم نسواں ہے۔"[۱]

"توبۃ النصوح" (۱۸۷۷)، جو نذیر احمد کی تیسری تخلیق ہے بہترین ناول قرار پایا

---

[۱] اردو ناول کا نگار خانہ — کے۔ کے۔ کھلر — صفحہ ۱۳

اصلاحی جذبہ کا عنصر تو ان کے تمام ناولوں میں ملتا ہے۔ مگر توبۃ النصوح کے ذریعہ انھوں نے زندگی میں پیش آنے والے تمام مسائل کو اجاگر کیا ہے۔ اولاد کی اخلاقی تربیت اور ان میں مذہبی جذبہ کی تخلیق پیدا کرنا ہی اس ناول کی مقبولیت کا اصل راز ہے۔

ظاہردار بیگ خوجی کی طرح ہمیشہ زندہ رہنے والا کردار ہے۔ یہ ناول انگریزی کے ہنیلی انسٹکٹرسے کافی مشابہ ہے۔ کھتری لکھتے ہیں۔

"..توبۃ النصوح ڈینیل ڈیفوں کے ناول " Family Instructor " سے متاثر ہے۔ دراصل دونوں بچوں کی تعلیم پر اپنے اپنے ناول کے Thesis ہیں۔[۱]

"فسانہ مبتلا" (۱۸۸۵) کا موضوع بھی تقریباً وہی معاشرتی اور اصلاحی انداز لئے ہوئے ہے۔ دہلی کے متوسط درجے کے گھریلو زندگی کو بڑے موثر اور دلنشیں انداز میں پیش کرتے ہیں" مبتلا" کا کردار پیش کر کے انھوں نے اس بات کی تلقین کی ہے۔ کہ لڑکیوں کی تعلیم و تربیت زندگی کا ایک اہم ترین مقصد ہے۔ خاص طور پر وہ ماں کی آغوش کو بچوں کا پہلا اسکول بتاتے ہیں۔ صحیح معنوں میں ہی وہ اس وقت کے تعلیمی نظام اور تعلیمی اداروں پر بھرپور طنز کرتے ہیں۔

"ابن الوقت" (۱۸۸۸) نذیر احمد کا ایک اہم اور بامقصد ناول ہے۔ اس کے ذریعہ انھوں نے ہندوستان کے سیاسی اور معاشی حالات اور مسائل اور رجحانات کی سچی ترجمانی کی ہے۔ "ابن الوقت" اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ نذیر احمد نے یہ ثابت کرنے کی پوری کوشش کی ہے کہ مغربی تہذیب و معاشرت قبول کرنے کا نتیجہ کتنا مہلک ہوتا ہے۔ اور یہ درس دینے کی کوشش کی ہے کہ ہمیں مغربی تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے۔ بلکہ اپنی تہذیب کو عزیز رکھنا چاہیے۔

---

[۱] اردو ناول نگار خانہ کے کے کھتر ص ۱۲

ان ناولوں کے علاوہ انھوں نے رویائے صادقہ (۱۸۹۴) اور ایامیٰ لکھا۔ اول الذکر خالص مذہبی جذبے کی نشاندہی کرتا ہے۔ جہاں انھوں نے مذہب اسلام کو فکر و فلسفہ کی رو سے جانچا۔ موخرالذکر ان کا پہلا ناولٹ ہے۔ جس سے متعلق آئندہ باب میں روشنی ڈالی جائے گی۔

ڈپٹی نذیر احمد کی مذہبی و اصلاحی فضا سے نکلنے کے بعد ہم پنڈت رتن ناتھ سرشارؔ کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ جہاں ہمیں دنیا کی تمام آسائشیں میسر ہیں۔ غور کرنے پر اس بات کا انکشاف ہو جاتا ہے۔ کہ ڈپٹی نذیر احمد اور سرشار کی تہذیبی و تمدنی اقدار میں نمایاں فرق ملتا ہے۔ پہلی جنگ آزادی کے بعد ہونے والی تحریکوں کے سبب آنے والے شعور کو بیدار کرنا اور مسلم معاشرے میں کچھ تبدیلی کے آثار پیدا کرنے کے خواہشمند ہیں۔ جبکہ سرشار کے یہاں پہلی جنگ آزادی کے بعد کا لکھنؤ دوسری شکل میں نمایاں ہے اس جنگ (۱۸۵۷) نے یوں تو لکھنؤ کو قدرے متاثر کیا۔ لیکن ان کے اندر وہ تاب نہ تھی کہ حالات کا مقابلہ کرتے بلکہ بچی کچی رقم سے عیش و عشرت کی محفلوں میں شامل ہو کر اپنے ذہن کو ان حالات سے بالکل علیحدہ رکھنا چاہتے تھے۔ سرشار اودھ کی نام نہاد اشراف تہذیب کو عزیز رکھتے ہیں۔

انھوں نے "فسانۂ آزاد" لکھ کر ناول کی تاریخ میں کچھ نئی چیزیں دیں۔ "فسانۂ آزاد" اودھ اخبار میں بالاقساط (دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء) شائع ہوا۔ اور پہلی دفعہ ۱۸۸۰ء میں کتابی شکل میں منظر عام پر آیا۔ ناول پر Cervantes کے ناول Don Quixote کا اثر غالب ہے۔ دونوں میں کافی مشابہت ہے۔ کردار اور پلاٹ ایک جیسے ہیں۔ دونوں تفریحی خیال سے طنز و مزاح کے پیرائے میں لکھے گئے۔

پلاٹ بکھرا ہوا اور غیر منظم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام نقاد فسانۂ آزاد میں پلاٹ کی بے ربطی اور کسی بنیادی مسئلے کو موضوع نہ بنانے پر نکتہ چیں ہیں۔ پلاٹ میں

ربط، تسلسل اور ایک قسم کا رچاؤ نہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے قصداً کوئی ناول نہیں لکھا۔ بلکہ اودھ اخبار کے مزاحیہ کالم کو بڑی لاپرواہی کے ساتھ قارئین کے اصرار پر لکھتے رہے۔ سرشار خود اپنی اس تخلیق کو ناول قرار نہیں دیتے۔ البتہ فسانہ آزاد کی چوتھی جلد کے دیباچہ میں لفظ 'ناول' استعمال کرنے کے ساتھ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ "فسانہ آزاد" انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے۔

وہ اپنے عہد کے زوال پذیر لکھنوی تہذیب کے خدوخال کو بڑی مہارت سے اُبھارنے میں کامیاب ہیں۔ فسانہ آزاد لکھنوی معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر ہے اور شاید ہی کوئی پہلو بچا ہو جس میں اسکی جھلک نہ ہو۔ کے کے کھلر لکھتے ہیں۔

"ایک ایسی البم پیش کی ہے۔ جہاں بیگمات اور بھٹیارنیں شانہ بشانہ جہاں رانیاں اور رنڈیاں ایک ہی گھاٹ پر پانی پیتی ہیں۔ جہاں جوتشی اور نجومی مارے مارے پھرتے ہیں۔ جہاں ٹھیلے اور تانگے میں بیٹھے ہوئے مسافر ایک دوسرے سے باتیں کرتے جاتے ہیں۔ سراؤں، بازاروں اور ذیل گھروں کا بھی نقشہ خوب کھینچا ہے۔"[1]

ان کے یہاں کردار نگاری میں انسانی سیرت کا ارتقا مفقود ہے۔ البتہ "آزاد" اور "خوجی" کے علاوہ سارے کردار خاکے کے زمرے میں آتے ہیں۔ چونکہ آزاد اور خوجی مرکزی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لئے ان میں تفصیلات تو ملتی ہے۔ مگر فنی طور پر ان کی کوئی حیثیت نہیں۔ "آزاد" کا کردار ایک ترقی پسند انسان کے شعور کے روپ میں اجاگر ہوتا ہے۔ لیکن جہاں تک خوجی کے کردار کا سوال ہے اس حقیقت سے قطعی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کہ سرشار نے اپنی ساری قوت صرف کر کے اس کے کردار کو لازوال بنا دیا۔ خوجی کے اندر مزاح وظرافت کی چاشنی اسطرح

---

[1] اردو ناول کا نگار خانہ   کے کے کھلر   ص ۲۰

رچی ہوئی ہے کہ اس کے حرکات و سکنات، بات چیت، سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ ہمیں بغیر ہنسائے نہیں رہتا۔ وہ خود قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ خوجی کے وضع قطع کا نقشہ سرشار کی زبانی سنئے۔

"اتنے میں میاں آزاد کیا دیکھتے ہیں کہ ایک مجسم قامت، پست قامت کوتاہ گردن، تنگ پیشانی شرارت وخباست کی نشانی کھڑا دور ہی سے جھولوں پر نگاہ ڈال رہا ہے۔" ؎۱

خوجی کی شیخی اور "لاڈیری کرولی" پر جہاں ہم محظوظ ہوتے ہیں۔ وہیں سرشار نے خوجی کے ذریعہ اس زمانے کے انحطاط پذیر لکھنؤ کے مضحکہ خیز پہلوؤں اور ان کی فطری کمزوریوں کو نمایاں کیا ہے خوجی کا کردار اس معاشرے پر بھرپور نشتر ہے۔ "خوجی ایک پورے طبقے اور قوم کی ذہنیت کا نمائندہ کردار ہے۔" ؎۲

"فسانۂ آزاد" میں زبان واسلوب اپنی انفرادیت کے لحاظ سے نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ ہر طبقہ کی زبان کو اسی انداز اور لہجہ میں پیش کرتے ہیں۔ بلاشبہ ان کی کامیابی کا راز یہی ہے۔

سرشار کے دوسرے ناولوں "جام سرشار" "سیر کہسار" "کامنی" نے ناول کے ارتقا میں نئی راہیں کھولی ہیں۔ "جام سرشار" (۱۸۸۷ء) ہی ایک ایسی تخلیق ہے جسے تکنیک کے اعتبار سے ناول کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو سرشار کے اعلانیہ کے مطابق اس کا موضوع "مذمت شراب" ہے لیکن مطالعہ کرنے پر شراب نوشی کا ذکر ضمنی طور پر ملتا ہے دراصل یہ ناول لکھنؤ کے زوال آمدہ معاشرے کی ہو بہو تصویر ہے۔ جہاں فاحشہ عورتیں شریف نواب زادوں کے قریب پہونچکر ان کی تباہی کا

؎۱ فسانۂ آزاد — رتن ناتھ سرشار

؎۲ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ — ڈاکٹر احسن فاروقی صہ ۹۴

سبب بنتی ہیں۔ "سیر کہسار" (۱۸۹۰ء) فسانۂ آزاد کا ایک پارٹ کہا جا سکتا ہے۔ جس کا موضوع وہی آمدہ بہ زوال لکھنؤ ہے۔ وہاں کی سماجی و معاشرتی زندگی کی پوری عکاسی کی گئی ہے۔ نواب صاحب کا کردار اپنے عہد کے امیروں کی نمائندگی کرتا ہے اور دوسرا کردار خوجی کی مانند منشی مہراج بلی کا ہے۔ "کامنی" (۱۸۹۴ء) میں سرشار اپنے موضوع سے ہٹ کر پہلی دفعہ ایک ہندو راجپوت گھرانے کو ناول کا موضوع بنایا جو اس معاشرے کے فرسودہ رسم و رواج کے خلاف بغاوت ہے۔ "کامنی" اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جو اپنی پتی ورتا اور وفا شعاری میں اپنی مثال آپ ہے۔ ہندو معاشرے پر بھی مسلم معاشرے کا تہذیب و تمدن غالب ہے۔ یہی اس ناول کی فنی کمزوری کہی جا سکتی ہے۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ ہندو تہذیب میں اس طرح گھل مل گئی تھی۔ کہ اس عہد میں علیحدگی کا تصور ناممکن تھا۔

اردو ناول نگاری کے تشکیلی دور میں عبدالحلیم شررؔ کی خدمات بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ کیوں کہ شرر نے ہی سب سے پہلے "ناول" کا لفظ اردو میں داخل کیا اور انگریزی ناولوں کی طرح اس کے فن اور ہیئت پر زور دیا۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ نہ ناول کے صحیح فن و تکنیک کو واضح کر سکے اور نہ ہی ان کے ناول تاریخی ناول کے لوازمات پورا کرتے ہیں۔ مگر ان کی اہمیت اور افادیت کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

دراصل ناول لکھنے کا رجحان انھیں اس وقت پیدا ہوا جب وہ یورپی ملکوں کی سیاحت پر گئے تھے۔ وہاں انھوں نے حالاتِ زندگی اور معاشرہ کا عمیق مطالعہ کیا۔ اس سے قبل بھی وہ کئی انگریزی ناولوں کا ترجمہ اردو میں کر چکے تھے۔ دوران سیاحت انھیں سر والٹر اسکاٹ کے انگریزی ناول (TELISMAN) ٹلسمان پڑھنے کا موقع ملا۔ جس میں اسکاٹ نے اسلام کی طرف سے لوگوں کے

خیالات خراب کرنے کی کوشش کی تھی۔ یہیں ان کا مذہبی جذبہ بیدار ہوتا ہے جس کے جواب میں ناولوں کی ڈھیر لگا دیا۔ جو اسلامی تاریخ کو زندہ و تابندہ رکھنے اور عیسائیت کے خلاف ایک زبردست تبلیغ و تحریک تھی۔ چنانچہ یہی مذہبی جذبہ ان کے ناول نگار ہونے کا محرک ہوا۔"

شرر کا پہلا ناول "ملک العزیز ورجینا" جو بالاقساط "دلگداز" میں شائع ہونے کے بعد ۱۸۸۸ء میں کتابی صورت میں چھپا، ناول کے اختتام پر وہ رقم طراز ہیں۔

"غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد درجہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو بجھے ہوئے جوش اور پژمردہ حوصلوں کو از سر نو زندہ کر سکتے ہیں۔"[1]

سطور بالا سے ان کا نظریہ بخوبی نمایاں ہو جاتا ہے۔ شرر بھی ڈپٹی نذیر احمد جیسا اصلاحی فکر و نظر رکھتے تھے۔ بس فرق اتنا ہے کہ نذیر احمد اپنے زمانے کی معاشرتی زندگی مسلم طبقے کے اخلاقی، معاشی، اقتصادی و تعلیمی زندگی کو معیاری بنانے کے لئے اصلاحی قدم اٹھاتے ہیں۔ تاکہ وہ شعوری طور پر بیدار ہو سکیں۔ جبکہ شرر نے مسلمانوں کو اپنے ماضی کی تاریخ اور کارگذاریوں کی اہمیت اور عظمت کو پیش کر کے ان کے اندر ایک نیا جذبہ نیا جوش و ولولہ پیدا کر نیکی سعیٔ مشکور میں پیچھے نہیں رہے۔ ان کو اپنے اس مقصد میں کسی حد تک کامیابی بھی حاصل ہوئی۔

"ملک العزیز ورجینا" تاریخی ناول کے لوازمات پورا نہیں کرتا۔ "اسکاٹ" اپنے تاریخی ناولوں میں ۱۸ ویں صدی کے اسکاٹ لینڈ کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتا

---

[1] داستان سے افسانے تک وقار عظیم ص ۲۸

ہے۔ جبکہ شرر اپنے ناولوں میں بلا مبالغہ ہزاروں سال پیچھے ہیں۔ شرر کے کردار نہ تاریخی واقعات پر مبنی ہیں۔ اور نہ ہی ان کا گہرا تاریخی مطالعہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے جو کردار گیارہویں صدی کے ماحول کے ہیں ان کی زبان انیسویں صدی کی شگفتہ اردو ہے۔ وہ کردار جو عرب اور ایرانی ہیں ان پر ہندوستانیت اور خصوصاً اودھ کی گہری چھاپ ہے۔ ان کے تمام ہیرو جری بہادر (ساری دنیا کو فتح کرنے والا جذبہ رکھتے ہیں) اور گوناگوں خوبیوں کے مالک ہیں۔ ہیروئنیں حسن کا پیکر ہیں۔ جو دہلی اور لکھنؤ کی امیر زادیاں معلوم پڑتی ہیں۔ ان کے سارے ناولوں پر مذہبی جذبہ اور تعصب اس قدر غالب ہے کہ عیسائیوں کی جس طرح مذمت کر سکتے تھے کر دکھایا۔ غرض کہ ان کے تمام ناول حقیقت سے دور غیر فطری اور ایک مذہبی جوش و جذبے کے سوا اور کچھ نہیں۔ البتہ کسی نہ کسی دلچسپی کا سامان ضرور مہیا کرتے ہیں" ملک العزیز ورجینا" (۱۸۸۸) اور شوقین ملکہ ( ) میں شرر نے صلیبی جنگوں کی معرکہ آرائی کی تصویر کھینچی ہے۔ حسن انجلینا (۱۸۸۹) روسو ٹرکش جنگ کا بیان ہے جہاں ترکوں کی فتح و کامرانی کے حالات کو قلمبند کیا ہے۔ اور شیعہ سنی تعلقات کو سازگار اور متحد بنانے کی کوشش کی ہے۔ منصور موہنا (۱۸۹۰) سندھ کے انصاری خاندان کے حالات و واقعات نیز محمود غزنوی کے بارے میں ان کی یہ کوشش کہ وہ قزاق نہیں تھا بلکہ اپنے وقت کا ایک عظیم مجاہد تھا۔" فردوس بریں" (۱۸۹۹) شرر کے تمام ناولوں سے بہتر ہے۔ اس میں انھوں نے فرقہ باطنیہ کی مذہبی جنگ، ناموزوں تبلیغی سازش اور اس سے پیدا ہونے والی تباہی و بربادی کی سیر کراتے ہیں۔ پلاٹ منظم و مربوط ہے۔ کردار نگاری میں خاصے پختہ کار ہیں۔

اس کے علاوہ فلورا فلورنڈا (۱۸۹۹)، ایام عرب (۱۸۹۹) فلپانا (۱۹۱۰) زوال بغداد (۱۹۱۲)، اور بابک خرمی (۱۹۱۷)، وغیرہ بھی ان کے نقطہ نظر کے عکاس

ہیں۔ ان کے تمام ناول ایک ہی سانچے میں ڈھلے معلوم پڑتے ہیں۔ تاریخی ناولوں کے علاوہ انھوں نے کچھ معاشرتی ناول بھی لکھے۔

جہاں ان کے ناولوں میں کمزوریاں اور خامیاں ملتی ہیں۔ وہیں ان کی کچھ خوبیاں بھی ہیں، جو ناقابلِ فراموش ہیں۔ اول تو انھوں نے اردو میں ناول لفظ مروج کیا۔ دوسرے ناول کے فارم اور اصول کو انھوں نے سب سے پہلے برتا۔ کیوں کہ ہمارے یہاں شررؔ سے قبل ناول کا کوئی تصور ہی نہیں تھا۔ اس رعایت سے اگر ہم انھیں اردو ناول کا موجد کہیں تو غلط نہ ہوگا۔

نذیر احمد، سرشارؔ اور شررؔ کے بعد منشی سجاد حسین، سجاد حسین انجم محمد علی طیب اور قاری سرفراز حسین عزمی وغیرہ نے اس صنف کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا۔ یہ دوسری بات ہے کہ فن وتکنیک کے لحاظ سے ان ناولوں کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں ہو سکی۔

اب تک اردو ناولوں کا مقصد اصلاحی وتاریخی تھا۔ مرزا ہادی رسواؔ جو پرانی روش سے الگ اپنی ایک نئی راہ بناتے ہیں۔ وہ اپنے ناولوں کا تانا بانا پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷) اور اس کے بعد کے انحطاط پذیر معاشرے کے افراد سے بنتے ہیں جس میں ان کے عہد کا لکھنوی معاشرہ صاف دکھائی دیتا ہے اس میں نئی نسل اور نئے شعور کے افراد بھی ملتے ہیں۔ طوائفیں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ اور اودھ کی بیگمات ان کے کردار عصری زندگی کے قریب اور جیتے جاگتے نمونے ہیں۔ جو اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سے بھرپور ہیں۔ جو ان کے عہد کے معاشرے میں گھومتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ یہی بات رسواؔ کی اعلیٰ تنقیدی صلاحیتوں کی غماز ہے۔ طوائفوں کے کردار ایک الگ نظریے سے پیش کرتے ہیں۔ انھیں بھی سماج میں وہی مقام ومرتبہ دلانے کی کوشش کی ہے، جو بدقسمتی کہیے کہ کوٹھے تک پہونچ جاتی ہیں۔ ان طوائفوں کے ذہنی وقلبی

احساسات اور خواہشات کو نفسیاتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔

اپنے پیش رو ناول نگاروں کے یہاں رسوا کو جو کمیاں نظر آئیں، انھیں دور کرنے کی کوششیں کی۔ اس طرح ایک واضح ناول کا تصور پیش کیا۔ وہ فن کو جدید قالب میں ڈھالنے کے موجد ہیں۔ رسوا کے ناول زندگی اور اپنے معاشرے کے آئینہ دار ہیں۔ وہ معاشرتی، سماجی اور اخلاقی مسائل کو پہلی دفعہ ناول کے ذریعہ حل کرتے ہیں۔ رسوا ہی وہ پہلے ناول نگار جنھوں نے اردو ناول کے فن اور تکنیک کا خیال رکھا اور نئے رجحانات کا اسے حامل بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ناولوں کی نشو و نما میں رسوا کا ایک اہم مقام ہے۔

ان کے ناولوں کا موضوع ان کے عہد کا لکھنوی معاشرہ ہے۔ انھوں نے اپنے زمانے کی سوسائٹی کو جس طریقے سے پیش کیا ہے۔ ان کی اعلیٰ صلاحیت اور سماجی بصیرت کا بیّن ثبوت ہے۔ ایک طرف وہ زوال آمدہ معاشرے کی عکاسی کرتے ہیں تو ساتھ ہی ساتھ سائنس و تکنالوجی کی تعلیم و تربیت اور صنعت و حرفت کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ رسوا اپنے اصلاحی نقطۂ نظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے سماج و معاشرے کی ہو بہو تصویر کشی اپنے ناولوں میں کرتے ہیں۔ تاکہ ایک واضح اور بہترین معاشرہ وجود میں آسکے۔ حقیقت پسندی کو وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

رسوا نے کل پانچ ناولیں لکھیں "افشائے راز" (۱۸۹۶) ان کا پہلا ناول ہے جسے رسوا کی آپ بیتی کہا جاسکتا ہے۔

"امراؤ جان ادا" (۱۸۹۹) اپنی فنی خوبیوں اور مصنف کی صلاحیتوں کے باعث ناول کے ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ امراؤ جان ادا کے موضوع سے متعلق نقادوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ کبھی "ایک رنڈی کی کہانی اس کی زبانی ہے" تو کبھی "ایک رنڈی کا حال ہے جو اس رنڈی نے خود بیان کیا ہے" بتایا گیا۔ لیکن اس

کے برعکس اس کا موضوع انحطاط پذیر لکھنوی معاشرہ ہے۔ اور طوائف اسکی علامت، جس کے توسط سے اس عہد اور معاشرے کا محاکمہ بڑی چابکدستی سے کیا گیا ہے۔ امیرن سے امراؤ جان ادا بننے کی جس کہانی کو انھوں نے پیش کیا ہے۔ دراصل لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کے اسباب وعلل کو نمایاں کرتا ہے۔

لکھنؤ کے اس معاشرے میں طوائف کے چکلے (کوٹھے) کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ جہاں نوابین امراء متوسط اور نچلے طبقہ کے افراد جاتے ہیں "امراؤ جان ادا" کا پلاٹ مربوط اور فنی اصول پر پورا اترتا ہے۔ تمام واقعات وکردار امراؤ جان کے محور پر گھومتے ہیں۔ نتیجتاً ربط وتسلسل برقرار رہتا ہے۔

"یہ اردو کا پہلا ناول ہے جس میں پلاٹ کی تشکیل میں ریاضی کے توازن سے حسن پیدا کیا گیا ہے۔"[1]

کردار نگاری میں رسوا نے بڑے احتیاط اور ہنر مندی کا جوہر دکھایا ہے۔ سبھی کردار اپنے عہد کے جیتے جاگتے انسان ہیں۔ جن میں زندگی کی وسعت اور ہماہمی پوری آب وتاب سے جلوہ گر ہے۔ ناول کے کردار نظریہ حیات کو واضح کرتے ہیں۔ سب سے پہلے رسوا نے ہی کرداروں کے نفسیاتی تاثرات کو پیش کیا۔ ان کے کردار معاشرتی زندگی کے ایک مخصوص گوشے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ ہر کردار ایک علامت بن جاتا ہے۔ مرکزی کردار جو (امراؤ جان ادا) ہے۔ جو بظاہر ایک رنڈی ہے لیکن اس کے دل کے اندر شرم وحیا میں ملبوس ایک عورت زندہ ہے۔ جو اپنے سینے میں ایک حساس دل رکھتی ہے۔ اسے اس گھناونے فعل سے سخت نفرت ہے۔ وہ صرف ایک مرد کی منکوحہ ہو کر زندگی گذارنا

---

[1] اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ سلیم اختر ص۔۱۶۹۔۷۰

چاہتی ہے۔ رسوا بظاہر ایک طوائف لیکن اس کے اندر کی عورت' کے تاثرات پیش کر کے انسان دوستی کا ثبوت دیتے ہیں۔ ڈاکٹر میمن النسا، لکھتی ہیں

"انھوں نے 'رسوا' اپنے پیش رو کے خلاف بڑے لوگوں میں خوبیاں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ طوائف کے کالک لگے چہرے کو صاف کر کے اچھے خط و خال ظاہر کئے ہیں۔" ۱ے

پلاٹ، کردار کی تعمیر کے علاوہ ناول کی طرز ادا نے اسے اور زیادہ عظمت بخشی ہے۔ بیانیہ پہلو کے ساتھ ہی ساتھ مکالموں اور جذبات نگاری نے اس میں جان ڈال دی ہے۔

اس ناول کے بعد رسوا نے کئی ناول لکھے مگر انھیں وہ مقام حاصل نہ ہو سکا جو امراؤ جان ادا جیسے شاہکار ناول کو ملا۔ رسوا کا تیسرا ناول "ذات شریف" ہے جس کے ذریعہ انھوں نے پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد کی بے راہ روی۔ سماجی و معاشی بحران و انتشار اور اخلاقی پستی کی عکاسی لکھنؤ کے پس منظر میں کی ہے۔ معاشرے میں بڑھ رہی تباہی و بربادی کا ذمہ دار رسوا رئیسوں اور نوابوں کو ٹھہراتے ہیں۔ "شریف زادہ" (۱۹۰۰) میں مصنف کا اصلاحی جذبہ کار فرما ہے۔ جھوٹی نمائش اور شیخی کے نشہ کو توڑ کر عمل کی دنیا میں قدم رکھنے کی تلقین کی ہے اور عزم و استقلال سے زندگی بسر کرنے کا درس دیا ہے۔ خاص طور پر سائنس ٹکنالوجی، صنعت و حرفت کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے اور شوق و رغبت دلائی ہے۔" اختری بیگم" کو فنی نقطہ نظر سے کوئی اہمیت نہیں۔ پہلی جنگ آزادی کے بعد

۱ے مرزا محمد ہادی مرزا رسوا ڈاکٹر میمونہ بیگم ص ۱۸۸

کے چند متوسط طبقے اور معزز گھروں کے اندرونی کشمکش اور الجھنوں کی مصوری کی گئی ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد، سرشار، اور رسوا نے اردو ناول نگاری کے ارتقا میں جو حصہ ادا کیا، دراصل وہ اردو ناول کا ابتدائی دور ہے۔ پریم چند نے ان ناول نگاروں کی روایات کو اپنے جدید نظریے سے آگے بڑھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ان گوشوں پر جہاں پیش رو ناول نگاروں کی نگاہ پہونچ نہیں پائی تھی۔ اس کے قریب پہونچ کر ان احساسات اور جذبات کی حقیقی عکاسی کی ہے۔ جہاں سے اردو ناول نگاری کا ایک نیا باب شروع ہوتا ہے۔

پریم چند کے ناولوں پر اپنی رائے پیش کرنے سے قبل ان کے عہد کے سیاسی، سماجی معاشرتی حالات کے علاوہ ان کے تصورات حیات کو سمجھنا نہایت ضروری ہے۔ بیسویں صدی کی شروعات سے ۱۹۳۶ء تک کے ہندوستان میں جو سیاسی اور سماجی محرکات اور تبدیلیاں پیدا ہوئیں جس کے سبب جدید اذہان و افکار قدرے بیدار ہو چکے تھے۔ اور جدید و قدیم قدروں میں آویزش و پیکار شروع ہو چکی تھی۔ ہندوستانی معاشرے میں سر اٹھانے والی قدروں کی کشمکش اور طبقاتی آویزش سارے محرکات، رجحانات اور تصورات کو اپنے دامن میں سمیٹ رہی تھی۔

پریم چند کی انفرادیت، سیاسی و سماجی نظریات کو ملحوظ رکھ کر ان کے ذہنی و فکری سفر کا استقصا کریں تو ان کے ناولوں کو ہم تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ وہ پہلے دور کے ناولوں میں ہندوستانی معاشرت بالخصوص ہندو معاشرہ میں بڑھتی ہوئی بے عنوانیوں اور فرسودہ رسم و رواج کو دور کرنے کے لئے اصلاحی قدم اٹھاتے ہیں۔

"اسرار معابدہ" (۱۹۰۳ سے ۱۹۰۵) ان کا پہلا ناول ہے جو ہفت روزہ "آواز خلق" میں قسط وار شائع ہوا۔ اس ناول میں انھوں نے مذہب کے نام نہاد پیشواؤں کے باطنی کرداروں کی نقاب کشائی کی ہے۔ جو ظاہری طور پر فرشتہ صفت ہیں۔ لیکن پس پردہ سماج اور معاشرے میں اپنے کالے کرتوت اور ریاکاری سے برائیوں کو جنم دے کر شرق خالق بن جاتے ہیں۔ پریم چند نے اس ناول میں اپنی حسی و جذباتی قوت تو صرف کی ہے۔ مگر فنی طور پر ناکام ہیں۔ دوسرا ناول "کشنا" (۱۹۰۷) عورتوں کے ساز و سامان اور شادی کے فرسودہ رسم و رواج پر کاری ضرب ہے۔ فنی لحاظ سے اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ "ہم خرما و ہم ثواب" (۱۹۰۶) کا موضوع اصلاحی ہے۔ جس وقت فرسودہ رسم و رواج کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کی تحریک چل رہی تھی۔ یہ ناول اس تحریک کا بھرپور ترجمان ہے امرت رائے اس کا ہیرو ہے۔ جو تحریک کا زبردست نمائندہ ہے۔ فرسودہ رسم و رواج کی مخالفت اور بیوہ کی دوسری شادی کے مسئلہ کو پیش کیا گیا۔ اسے بھی اعلیٰ ناولوں میں جگہ نہیں ملتی۔

"جلوۂ ایثار" (۱۹۱۲) میں پریم چند متوسط طبقے کی عکاسی کرتے ہیں۔ جس میں دیہی زندگی کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ برجن ناول کی ہیروئن ہے۔ اپنے خاوند کملاچرن کو دیہی زندگی کے بارے میں تفصیل سے لکھتی ہیں۔ جس میں مکمل دیہات اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے۔ پریم چند کا یہ نظریہ بعد میں قومی بیداری اور جدوجہد آزادی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ جس پر دیہاتی فضا چھائی ہوئی ہے۔ ناول نگار نے سوامی دیویکانند کی شخصیت کو ناول کے ہیرو پرتاپ چند کے روپ میں پیش کرنیکی اچھی کوشش کی ہے۔

"جلوۂ ایثار" کو جہاں کچھ ناقدین نے سوانحی ناول کا درجہ دیا ہے۔ وہیں یوسف سرمست لکھتے ہیں "پریم چند نے بالاجی یا پرتاب چند کو بالکل سوامی دیویکانند

جیسا نہ بنا کر اس کو سوانح ہونے سے بچا لیا ہے۔" ؎۱

پلاٹ مربوط اور گتھا ہوا ہے۔ کردار نگاری میں بھی ایک حد تک پورے اترتے ہیں۔ پریم چند کی یہ کامیاب سعی ہے۔ "بیوہ" (۱۹۳۲)، پریم چند کا بہترین ناولٹ ہے جس کا موضوع مسئلہ بیوہ ہے۔ آئندہ باب میں اس کا تفصیلی جائزہ لیا جائے گا۔ "بازار حسن" (۲۲-۱۹۲۱)، جس کا موضوع سماج و معاشرے میں پھیلی برائیاں بالخصوص ہندو عورتوں کی سماجی پستی ہے۔ جس کے تحت وہ طوائف بنتی ہے۔ لیکن وہ اپنا جسم فروش کرنا نہیں چاہتی بالآخر وہ بھگتی کا راستہ پکڑ لیتی ہے۔ ہندوستانی عورتوں کی دل سوز اور دردناک تصویر سامنے ابھرتی ہے۔ مرکزی کردار سمن کا ہے جس کے ذہنی کشمکش کے ذریعہ مسائل سامنے آتے ہیں۔ اور پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے اس ناول میں پریم چند کی فنی صلاحیت میں قدرے اضافہ ہوتا نظر آتا ہے۔

پریم چند کے ناولوں کا دوسرا دور تب شروع ہوتا ہے۔ جب وہ اپنے عہد شباب کے جذباتی رنگ سے الگ ہو کر زندگی کی پیچیدگی اور حقائق پر نظر ڈالتے ہیں۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷) کے بعد ہندوستان کی سیاسی تحریک نے جب زور پکڑنا شروع کیا۔ اور ہندوستانیوں بالخصوص کسان اور مزدوروں کے اندر شعور بیدار ہو رہا تھا۔ اس کی عکاسی اس دور کے ناولوں میں جگہ جگہ ملتی ہے۔ اس طرح وہ ہمارے سامنے ایک حقیقت پسند فنکار کی حیثیت سے آتے ہیں۔

"گوشۂ عافیت" (۱۹۲۸) پر تنقیدی نگاہ ڈالنے پر پتہ چلتا ہے۔ کہ یہ ناول اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا عکس ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے ہندوستان کے ایک بڑے طبقے کے محنت کش دیہی کسان اور مزدوروں کے

؎۱ بیسویں صدی میں اردو ناول ڈاکٹر یوسف سرمست ص ۱۷۱

احساسات، مسائل اوران کی جدوجہد کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر اندرناتھ مدان کا خیال صادق آتا ہے کہ "یہ ہندوستانی ادب کا پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے۔"[1] پریم چند نے ہندوستان کے محنت کش طبقے کی زندگی اور ان کے مسائل کو پیش کر کے ان کو جائز مقام دلانے کی کوشش کی ہے۔ کسانوں میں زمینداری استحصال کے خلاف بغاوت کا جذبہ کارفرما ہے۔ اس ناول میں انھوں نے ہر طبقہ کے افراد کو پیش کیا ہے۔ اوران کی ذہنی جذباتی ومعاشرتی زندگی، رسم وروایت اور اسکی تہ ہیں۔ انسانی ہمدردی بھائی چارگی، حقیقت اور آئیڈیل کو آرٹسٹک ڈھنگ سے نمایاں کیا ہے۔ بالخصوص انھوں نے بڑے سلیقے سے سرمایہ دار اور محنت کش طبقہ کے افراد کی زندگی کے سبھی گوشوں پر روشنی ڈالی ہے۔ بلاشبہ موضوع فن وتکنیک کے لحاظ سے یہ پریم چند کے ناولوں میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔

"نرملا" (۱۹۲۶) میں پھر وہ ایک بار سماجی مسئلہ کو لاتے ہیں۔ چونکہ اسمیں گوشۂ عافیت جیسی سیاسی ومعاشی حالات کا ذکر نہیں۔ اسی بنا پر ڈاکٹر قمر رئیس اسے فکری طور پر ہلکا پھلکا ناول مانتے ہیں۔ نرملا اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جس کی شادی زیادہ جہیز نہ ہونے کے باعث ادھیڑ عمر کے ایک شخص سے ہوجاتی ہے۔ اس بھیانک گناہ کو گھنونا اور تنفر انگیز بنانا اس ناول کی تھیم کا اصل مقصد ہے۔ پندرہ سالہ کمسن نرملا کا بیاہ چالیس سالہ مرد کے ساتھ کر دینا جہالت کا سبب نہیں بلکہ غربت و فلاکت کا سبب ہے۔ جہیز نہ دینے کے باعث سماج میں ایسی برائیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اس طرح انھوں نے نرملا اور اس کے خاوند کی نفسیاتی کشمکش کا تجزیہ بڑے

---

[1] پریم چند ایک ادھیین ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر ص ۴۷

خوبصورت الفاظ میں کیا ہے۔ اس سے نرملا کی مظلومیت کا پورا احساس اجاگر ہو جاتا ہے۔ یہی ان کا مطمح نظر ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، فلسفہ حیات جیسی فنی پختگی پورے ناول پر چھائی ہوئی ہے۔

"غبن" (۱۹۳۲) 'نرملا' کی طرح ایک سماجی و معاشرتی ناول ہے۔ متوسط طبقے کی عیش پرستی اور اس کے گھنونے کھوکھلے پن کو بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ رمانا تھ ناول کا ہیرو دکھاوا، نمائش اور ظاہری رکھ رکھاؤ کے تحت ایک بڑی مصیبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ قمر رئیس لکھتے ہیں: "وہ سماجی برائیوں کا ذمہ دار سیاسی سماجی حالات سے کہیں زیادہ افراد کی اپنی کم نگاہی۔ اور خود پروری کو دیتے ہیں۔" لے

"چوگان ہستی" (۱۹۲۷) کا موضوع ہندوستان کو آزادی دلانے کی جدوجہد ہے پریم چند خود اسے اپنا بہترین ناول قرار دیتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ 'چوگان ہستی' کے بعد پریم چند کی فنی و فکری صلاحیت کھل کر سامنے آتی ہے یہ ناول کافی ضخیم ہے۔ اس ناول کے پس منظر پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس وقت ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی تحریک کافی زور پکڑ چکی تھی۔ غلامی کے دور کے ہندوستان کی مکمل اور جامع تصویر اس ناول میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ہندوستان کی قومی زندگی کے مختلف گوشے اور مسئلے سمٹ کر ایک جگہ آ گئے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار سورداس ہے۔ جس پر گاندھیائی شخصیت اور ان کے افکار و عقائد و خیالات کا پیش منظر ہے۔ مزدور کسان اور زمینداروں کے مابین کشمکش کی اس ناول کا اصل مقصد ہے۔

"پردہ مجاز" (۱۹۳۳) جس کا موضوع ہندو مسلم اتحاد ہے۔ انسان دوستی

لے پریم چند حیات اور کارنامے، ڈاکٹر قمر رئیس صفحہ ۶۶۶

اخوت اور بھائی چارگی کا درس دیا ہے۔ "پردہ مجاز" میں گوشۂ عافیت اور چوگان ہستی والی بات دکھائی نہیں دیتی۔ ان ناولوں کے مقابلے پردہ مجاز ژولیدہ اور پیچیدہ ہے پلاٹ میں الجھاؤ ہے۔ یہ ناول اس وقت وجود میں آیا جب انڈین کانگریس میں شدید اختلاف پیدا ہو گیا تھا۔ ان کے ناولوں کی خوبی ہے کہ وہ اپنے عہد کا آئینہ دار ہوتا ہے اس ناول میں بھی اس دور کے حالات کی سچی تصویر ملتی ہے۔

تیسرے دور کے ناولوں میں پریم چند کا انقلابی شعور پوری طرح غالب نظر آتا ہے۔ ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی تحریک جو اپنے پورے شباب پر تھی انقلابیوں کے اندر بلا کا جوش اور ولولہ کارفرما تھا۔ عدم تعاون بائیکاٹ اور سول نافرمانی کی تحریکیں جہاں زور پکڑتی جا رہی تھیں، وہیں انارکزم اور باغیانہ جدوجہد اور شرفروشانہ بھی زوروں پر تھی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پریم چند کو یقین ہو گیا کہ بغیر مزدور اور کسانوں کو ساتھ لئے ہم اپنے اس مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے۔ یہی وہ دور ہے جب پریم چند شعوری طور پر ایک دوسری سمت مڑ رہے تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ گاندھیائی تصور سے ہٹ کر فکر کی تنقید کے بعد ایک نیا راستہ اختیار کرنا چاہتے تھے۔ اسی وقت وہ اس تحریک سے عملی طور پر وابستہ بھی ہو گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ناولوں میں ان کے سیاسی نظریات بڑی آب و تاب سے اُجاگر ہیں۔ اس دور کے دو مشہور ناول ہیں۔ پہلا "میدانِ عمل" اور دوسرا شاہکار ناول "گئودان"

"میدانِ عمل" (۱۹۳۲ء) اس دور کا عکاس ہے۔ جب ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی تحریک جو کچھ مدھم پڑ چکی تھی اور پھر ایک دوسرا راستہ اختیار کر رہی تھی سیاسی حالات زیادہ پیچیدہ اور ژولیدہ تھے۔ پریم چند کا خیال تھا کہ اسی وقت اس مقصد میں کامیابی حاصل ہو گئی جب ہندوستان کا محنت کش طبقہ اس تحریک میں اگوائی کر

لے گا اور اسی وقت نوجوان طبقے نے محنت کش طبقے کو متحد کر کے ان کے اندر غلامی کے خلاف بغاوت کا جذبہ اُبھارا اور جن کی حالت بد سے بدتر ہوتی جارہی تھی جو قرض کے بوجھ زمینداروں کے جزیہ استحصال اور بیگاری سے تباہ حال ہو چکے تھے۔ ان میں اتنی سکت باقی نہیں رہ گئی تھی کہ لگان کی ادائیگی اور آزادی سے سانس لے سکیں اور نہ گاندھی کا نظریہ حریت ان کے معاملے میں مددگار ثابت ہو رہا تھا۔ صلح پسندانہ رویہ آزادی دلا سکتا تھا۔ پروفیسر قمر رئیس اس لفظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "اب انھیں یہ احساس پیدا ہو گیا تھا کہ مہاتما گاندھی کی روحانیت، عدم تشدد اور ستیہ گرہ ہندوستان کی غلامی اور اس کی لعنتوں سے نجات نہیں دے سکتی"۔ [1]

اور یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی سیاسی فضا پورے ناول میں چھائی ہوئی ہے۔ غریب مزدور اور ان کے مسائل پورے ناول میں خصوصیت سے اپنا مقام رکھتے ہیں۔ اردو ناول کے بلند قامت نقاد علی عباس حسینی کا قول صادق آتا ہے۔ کہ "غرض میدانِ عمل میں ہر طرح کا عمل ہے"۔ میدان عمل کا پلاٹ ناول کے پلاٹ پر پورا اترتا ہے۔ کہانی خود بخود اپنا ارتقائی سفر طے کرتی ہوئی چلتی ہے۔ سب سے بڑی بات اس ناول کا پس منظر ہے۔ جس کے باعث قاری کی دلچسپی قایم رہتی ہے۔

میدان عمل کا پلاٹ ناول کے مرکزی کردار امرکانت سے متعلق ہے جو رفتہ رفتہ ایک قومی لیڈر بن جاتا ہے۔ پلاٹ بالکل سیدھا سادہ ہے۔ فنی لحاظ سے

---

[1] پروفیسر قمر رئیس پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص ۳۴۴

یہ ان کا بہترین ناول ہے۔ مگر کہیں کہیں حقیقت سے تجاوز کرتے نظر آتے ہیں۔
"اس ناول میں ان کی حقیقت نگاری مثالیت یا آدرش واد سے آزاد نہ ہو سکی۔"[1]
میدان عمل میں کردار نگاری کے بہترین نمونے سامنے آتے ہیں۔ امرکانت، سمرکانت سکھدا، سکینہ، منی وغیرہ سارے کردار ہمارے اپنے معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہیں جو حالات سازگار نہ ہوتے ہوئے بھی میدان عمل میں سرگرم رہتے ہیں۔ اس ناول کے ذریعہ پریم چند یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ جب تک کسان اور غریب مزدور سرمایہ داروں کا ڈٹ کر مقابلہ نہیں کریں گے۔ انھیں اپنے مقصد میں کامیابی حاصل نہیں ہوگی۔ بلاشبہ میدان عمل پریم چند کا بہترین ناول ہے۔ جو اپنے عہد کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور معاشی گوشوں کو اُجاگر کرتا ہے۔

"گئو دان" (۱۹۳۶) پریم چند کا ہی نہیں بلکہ اردو کا شاہکار ناول ہے۔ میدانِ عمل کا موضوع جد وجہد آزادی کا حصول تھا لیکن یک لخت گئو دان کا موضوع پریم چند نے کیوں بدل دیا اس کا بھی تاریخی پس منظر ہے۔ گاندھی' ارون سمجھوتے کے بعد آزادی کا جذبہ کافی سست پڑ گیا تھا۔ اس سمجھوتے کے نتیجہ میں مظلوم کسانوں پر لگان واجب قرار پائی تھی۔ جس کے سبب ہندوستان کے غریب کسانوں کی حالت اور نازک ہو گئی تھی۔ اور ان کی زمین بقایا لگان میں ان کے ہاتھ نکلتی جا رہی تھی۔ پریم چند نے انھیں مایوس کن حالات میں گئو دان لکھا۔ گئو دان کا موضوع ہندوستان کا کسان ہے جہاں ملک کا ۸۵ فیصدی انسان کھیتی سے اپنی روزی کماتا تھا۔ انھیں دیہات سے کافی لگاؤ تھا۔ وہ دیہات اور دیہاتیوں کی طرز زندگی کا بڑی گہری اور باریک نظروں سے مطالعہ و مشاہدہ کر چکے تھے۔ انھوں نے دیہات کے ہر پہلو کو بڑی حقیقت پسندی سے

---

[1] ڈاکٹر قمر رئیس — پریم چند کا تنقیدی مطالعہ — صہ ۳۶۹

گئودان میں پیش کیا۔ دیہات کے کسانوں اوران کے مسائل، زمینداروں کے ظلم و ستم کو برداشت کرنا، اپنا پیٹ کاٹ کر لگان دینا، سیٹھ، ساہوکار اور مہاجن کے قرض کے جوئے کے نیچے دبے رہنا، وہاں کے رسم ورواج، جو کہ گاؤں کی جیتی جاگتی مرقع کشی کی ہے۔ یوسف سرمست کا خیال درست ہے کہ "گئودان کسانوں کی اور اسکی بے کسی اور کسمپرسی کی داستان ہے۔" لے

گئودان کا پلاٹ اپنے اندر زندگی کی گوناگوں وسعتیں اور گہرائیاں سمیٹے ہوئے ہے۔ ہوری اور اس کی بیوی دھنیا کی زندگی غربت وافلاس استحصال کسمپرسی مظلومی کی داستان ہے۔ جس میں زمیندار بھی ہے اور غریب کسان بھی۔ گاؤں کی جیتی جاگتی تصویر کے ساتھ شہری لوگوں کا تذکرہ بھی ہے۔

ہوری جو اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ گاؤں کا ایک غریب اور جاہل کسان ہے جس کے کردار کو پیش کر کے پریم چند نے اپنی فنکارانہ صلاحیت کا ثبوت پیش کیا ہے۔ نچلے طبقے کا یہ کسان ایک فرد کا ہی نہیں بلکہ پورے معاشرے کے کسانوں کا نمائندہ کردار ہے۔ گاؤں کے کسانوں میں جو خوبیاں اور کمزوریاں ہوتی ہیں ساری کی ساری ہوری میں ملتی ہیں۔ ہوری کی سادہ لوحی، انسان دوستی، روایت کا خیال، اپنے آقا کا غم خوار اور باوفا ہونا، قرض کا مارا ہوا۔ روایت اور گاؤں کی تہذیب کا دلدادہ اپنے بال بچوں اور عزیزوں کا بہت خیال رکھتا ہے۔ گاؤں کی پنچائت پر یقین رکھتا ہوری کے اندر انسانیت کا جذبہ کار فرما ہوتا ہے۔ اس کے مزاج میں سماجی اقدار محبت مروت، ایثار و قربانی، خلوص، ہمدردی، بھائی چارگی کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ اس کے دشمنوں میں بھی ہوری سے ایک قلبی لگاؤ ہے۔ اس کے دل میں وہی جذبہ

لے بیسویں صدی میں اردو ناول ڈاکٹر یوسف سرمست صـ ۲۰۵

کیوں کہ وہ بلا کی خوبیوں اور رواداری کا مالک ہے۔ وہ خود مصیبتیں اٹھا کر دوسروں کی مدد کرتا ہے۔ یہی وہ تمام خوبیاں ہیں جس کے تحت سماج کے ٹھیکیداروں کے مظالم کا نشانہ بنتا ہے اور ایک منزل وہ آتی ہے جب ہوری کسان سے مزدور بن جاتا ہے۔ اس کے لافانی کردار سے قاری بڑا متاثر ہوتا ہے۔

دنیا میں اگر اسے کسی چیز کی تمنا ہے تو وہ گائے جسے وہ قرض پر حاصل کر لیتا ہے۔ اسے بھی اس کا بھائی زہر دے کر مار ڈالتا ہے۔ مہاجن اور ساہوکار کی جھڑکیں اور گالیاں سننے کا تو وہ عادی ہو گیا۔ پھر بھی روٹی کی خاطر جدوجہد میں اس کی زندگی گذرتی ہے۔ اسے اپنے باپ دادا کی زمین کی خاطر اپنی بیٹی کو فروخت کرنا پڑتا ہے یہی صدمہ اسے بستر مرگ پر پہونچا دیتا ہے۔

دھنیا گاؤں کی دیہی عورتوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ اپنے شوہر کو بھگوان کا ایک روپ سمجھتی ہے۔ وہ کبھی کبھی اپنے شوہر کے خیالات سے اتفاق نہیں کرتی لیکن اس کے مزاج کی سادہ لوحی اسے اپنے خاوند کے ساتھ زندگی گذارنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس کی نگاہ میں سہاگ کی بڑی اہمیت ہے۔ گوبر کا کردار ہوری کے بالکل برعکس ہے وہ اشتراکی ذہنیت رکھنے والا نوجوان ہے۔ شہر سے لوٹنے کے بعد۔ اسکا انقلابی شعور اور توانا ہو جاتا ہے۔ گوبر ایک انقلابی نوجوان ہے۔ جس کے کردار سے پریم چند نے مزدور طبقے کے بدلتے ہوئے انقلابی شعور کی نمائندگی کی ہے۔ گئودان کے اور کردار بھی اپنے اپنے طبقے کی بھرپور ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔

پچھلے صفحات پر جن ناولوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ دراصل جدید ناول کی ابتدائی اشکال تھے اس دور کا سب سے بڑا وصف سماجی و مذہبی عقائد سے بغاوت کیوں کہ عوام اپنی زندگی سے ناامید اور بیزار ہو گئے تھے یہ آسودگی اور بے اطمینانی بیسویں صدی کے قومی اور بین الاقوامی حالات کا نتیجہ تھی[۱] سائنسی عدم انکشافات اور جدید نظریات نے فرسودہ عقائد اور زوال آمدہ قدروں کو پست کر دیا تھا۔ ان حالات اور تبدیلیوں کو ترویج دینے میں پہلی جنگِ عظیم کا بڑا اہم کارنامہ ہے۔ اور یہ تاریخ کا روشن باب ہے کہ جنگ کے خاتمے پر پوری دنیا میں ایک عجیب و غریب انقلاب آیا۔ والٹر ایلن لکھتے ہیں۔

> "اس جنگ کے بعد سماجی تبدیلی میں جو تیزی اور سرعت پیدا ہو گئی تھی وہ اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی۔ اس جنگ نے محنت کش طبقہ کو آزاد کیا، عورتوں کو آزادی دی، موٹر اور ہوائی جہاز کو عام کر دیا۔ اس جنگ نے ہر چیز کو اور ہر ایک کو متاثر کیا کوئی چیز اپنی پہلی شکل میں نہیں رہی۔"[۲]

اس جنگ نے ساری دنیا کے دانشور طبقے کو متاثر کر دیا تھا۔ ہندوستان پر

۱۔ بیسویں صدی میں اردو ناول ڈاکٹر یوسف سرمست صفحہ ۲۷

۲۔ Walter Allen: Tradition and Dream 1964 London

بھی اس جنگ کا گہرا اثر پڑا اور خاص طور پر ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی مہم تیز کرنے میں اس جنگ کا اہم رول رہا ہے۔ یہاں بھی تبدیلیاں رونما ہونے لگیں جو اور تمام ممالک میں ہو رہی تھیں۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد انقلاب روس (اکتوبر ۱۹۱۷ء) اس سعی کی حوصلہ افزائی میں اور زیادہ کارگر ثابت ہوا۔ اور پٹرول پر آگ کا کام کیا۔ ان تمام انقلابات کا اثر زندگی کے ہر شعبہ پر پڑا۔ چنانچہ ادب بھی پیش پیش رہا۔ یہی وجوہ تھے۔ جن کی بنا پر ہندوستانی ادیبوں نے یہ انقلابی تبدیلیاں ادب میں رونما کر دیں اور دھیرے دھیرے ادیبوں میں اشتراکیت اور اشتمالیت کی طرف راغب کیا یوسف سرمست لکھتے ہیں۔

"دراصل انھیں مختلف حالات کے پیدا ہونے اور پُرانے عقائد کے ٹوٹنے اور پرانی قدروں پر سے اعتماد اٹھ جانے کا نتیجہ تھا۔ اس زمانے میں ساری دنیا کے ادیب اور دانش ور اشتراکیت کی طرف مائل ہونے پر مجبور ہو گئے۔" ؎

اس طرح اشتراکیت اور مارکسیت کا رجحان روز بروز ترقی پر تھا۔ اسے قبول کرنا کچھ تو حالات کا تقاضہ اور کچھ فیشن سا ہو گیا۔ اردو ادب بھی قدرے متاثر ہوا۔ اور یہی وہ اسباب ہیں جن کی بنا پر اردو میں "ترقی پسند تحریک" کی بنیاد پڑی۔ پیرس میں سب سے پہلے ادیبوں کی بین الاقوامی کانفرنس ۱۹۳۵ء منعقد ہوئی جس میں سید سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے ہندوستان کی نمائندگی کی وہاں سے آنے پر ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی داغ بیل ہندوستان میں ڈالی گئی۔ پہلا اجلاس لکھنؤ میں منعقد ہوا جس کی صدارت منشی پریم چند نے کی پھر ایک اصول اور ضابطے کے تحت بڑی

؎ بیسویں صدی میں اردو ناول ڈاکٹر یوسف سرمست ص ۱۸۱

تیزی سے یہ تحریک آگے بڑھی ، اور اردو کے نامور ادیبوں اور شاعروں نے اس تحریک کا خیر مقدم کیا۔

ترقی پسند تحریک کا مقصد کچھ دنوں تک سیاست تک ہی محدود رہا۔ لیکن فنونِ لطیفہ میں مروج فرسودہ رسم و رواج اور جڑ پکڑتی روایات سے دامن چھڑا کر سائنسی علوم اور حقیقت عقلیت پر منحصر باتوں کو نمایاں کرنا تھا جس سے زندگی کے بنیادی مسائل اور تقاضے ادب کے موضوع بن سکیں ۔ شروع میں آزادی اور اس کی ترویج کی تحریکوں میں معاون اور مددگار ہونا لازم قرار پایا ۔ یہ تحریک کسی مخصوص خطہ یا نسل کی نہیں ، بلکہ عوام کی ترجمان بنی اور پھر جور و ظلم ، جبر و استحصال ، بھوک و افلاس ، معاشرتی پستی اور غلامی کے خلاف بین الاقوامی سطح پر آواز بلند کی گئی ۔ ان باتوں میں بطور خاص جس اہم نکتے پر زور دیا گیا ۔ وہ سچائی ، حقیقت پسندی اور عقلیت کی ترجمان بنے ۔ اس سلسلے میں ترقی پسند مصنفین کے منشور سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے ۔

"ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پسند طبقوں کے جنگل سے نجات دلانا ہے ۔ جو اپنے ساتھ ادب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں ڈھکیل دینا چاہتے ہیں ۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں ۔ اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے ۔ یہ بھوک ، افلاس ، سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں ۔"[1]

---

[1] ترقی پسند ادب کی تحریک کا منشور (لکھنؤ اپریل ۱۹۳۶ء)

اس تناظر میں اگر اردو ناول کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس عہد کے ناول ترقی پسند تحریک کے غالب رجحانات کے ترجمان ہیں۔ خاص طور پر ناولوں کے جو موضوع بنائے گئے اس میں معاشرتی پستی و بے عنوانی، مفلسی و غریبی اور پریشانی ہندوستانیوں کی ذہنی کشمکش اور عریاں تصویر کو بڑی دلیری اور فن بنا کر پیش کیا۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ جو کچھ بھی ان ناولوں میں پیش کیا گیا ہے۔ وہ حقیقت اور صداقت پر مبنی ہے۔ حقیقت نگاری کو پیش کرنے کے دو نظریے عام ہوئے۔ ایک جو مارکسیت کے اصول کے تحت اپنے ناولوں کو سرخ پرچم کے نیچے رکھا۔ جنکے ذہن و شعور پر مارکس کا فلسفہ مسلط رہا اور عصری حالات و احساس کو بڑے موثر انداز میں برتا۔ دوسرے گروپ کے ناول نگاروں نے ڈاکٹر فرائیڈ کے فلسفہ حیات کی داخلی حقیقت نگاری کو اپنا معیار سمجھا۔ جنسیت اور نفسیاتی کیفیات کا جامہ پہنا کر اس گوشے کو اُجاگر کیا۔ جس پر ایک دبیز پردہ پڑا ہوا تھا۔ ان دونوں نظریات کے ناول نگاروں نے انسانی جذبات احساسات اور خیالات کی گتھیوں کو جدید فن و تکنیک میں ڈھالا یہی سبب ہے کہ اس دور کے ناولوں میں ایک تنوع اور رنگا رنگی ملتی ہے۔ جو پچھلے ادوار کے ناولوں میں ناپید تھی ان ناولوں کا مطالعہ کرنے پر ترقی پسند تحریک کے اصول نظریات اور رجحانات واضح ہوجاتے ہیں۔ ڈاکٹر ہارون ایوب لکھتے ہیں۔

"ترقی پسند ناول نگاروں نے فرد اور سماج کے بدلتے ہوئے رشتوں کو محسوس کیا۔ پھر اپنے تجربات، مشاہدات، تحلیل نفسی اور داخلی حقیقت پسندی کے ذریعہ اپنے ناولوں میں پیش کیا۔" [۱]

اسی تناظر میں ہم اس دور کے ناول نگاروں کا جائزہ لے رہے ہیں۔

---

[۱] اردو ناول پریم چند کے بعد ڈاکٹر ہارون ایوب صہ ۸۴

جہاں یہ جدت اور تنوع اپنی تمام لوازمات اپنے فن و تکنیک کے ساتھ برتتے ہیں کامیاب ہوتے ہیں۔

صحیح معنوں میں سجاد ظہیر کی تصنیف "لندن کی ایک رات" (۱۹۳۷ء) سے اردو ناول کے سفر کا آغاز ہوتا ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ "لندن کی ایک رات" جسے خود اس کا مصنف طویل مختصر افسانہ کا نام دیتا ہے۔ اور کچھ نقاد اسے ناول کے زمرے میں لاتے ہیں دراصل اردو کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ اگلے صفحات پر اس ناولٹ پر تفصیلی بحث کی جائے گی۔ چونکہ ناولٹ، ناول سے قدرے مشترک ہوتا ہے۔ اس لئے ناول نگاری کے ارتقا کو صحیح طور سے سمجھنے کیلئے اس ناولٹ کے جدید فن و تکنیک کو سمجھنا ضروری ہے۔ جس پر ترقی پسند ناول نگاری کی بنیاد رکھی گئی۔

سجاد ظہیر نے سب سے پہلے پرانی روایات کو مسمار کر کے افسانوی ادب کو نئے موضوع، منفرد اسلوب اور جدید ہیئت سے روشناس کرایا اور کامیابی کا بڑا راز یہ ہے کہ انھوں مغربی ناولوں کی طرز پر سب سے پہلے اردو میں "شعور کی رو" کو فنکارانہ انداز میں پھیلایا۔ بلاشبہ یہ ان کا ناقابلِ فراموش کارنامہ ہے۔ لندن میں مقیم چند ہندوستانی طالب علموں کے احساسات، جذبات کو نمایاں کیا گیا ہے اور اس کے ساتھ ہی ہندوستان کی سماجی، معاشی اور سیاسی بدحالی و زبوں حالی کو اجاگر کیا گیا ہے جو نقطۂ عروج پر تھی اسے ختم کرنے کی جد و جہد ہے۔

عزیز احمد کا شمار ترقی پسند تحریک کی پہلی کھیپ کے ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے ناول نگاری کے میدان میں ہیئت اور موضوع کے کئی نئے تجربے کئے۔ ان کے ناولوں پر ان کا ذاتی نظریہ (ترقی پسندانہ ذہنیت) نمایاں ہے۔ "ہوس" (۱۹۳۲ء) میں فکر و فن کی گہرائی نظر نہیں آتی۔ "مرمر اور خوں" (۱۹۳۲ء) پر

ان کی نفسیاتی بصیرت کا اچھا مرقع ہے۔ یہ دونوں ناول طالب علمی اور ترقی پسند تحریک کے قیام سے قبل منظر عام پر آئے۔ جو کافی کمزور ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے قیام کے بعد ناول کے میدان میں کئی اہم اور جدید تجربے ہو رہے تھے۔ جن کی بنیاد حقیقت پسندی اور واقعیت پر رکھی گئی تھی۔ مارکس اور فرائیڈ کے اصول و نظریات عام ہو رہے تھے۔ اور انھیں نظریات کے پیش نظر ناول نگاروں نے اپنا اپنا موضوع منتخب کیا۔ انھیں حالات اور پس منظر میں عزیز احمد نے اپنا مشہور و معروف ناول "گریز" (۱۹۴۳) لکھا۔ اس ناول پر فرائیڈ کے جنسی فلسفہ کی گہری چھاپ ہے۔ گریز کا کینوس ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۲ء کے زمانے پر پھیلا ہوا ہے جو اپنے عہد کی غیر اطمینان بخش حالات، جذبات اور بیزاری پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔ جو بیسویں صدی کی زندگی کے رجحانات اور میلانات کی وجہ سے وجود میں آچکے تھے۔ ان افراد کی ذہنی، جذباتی، داخلی اور نفسیاتی کیفیات کی سچی اور جیتی جاگتی تصویر ہے۔ "نعیم" اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جو جدید علوم اور ایک خاص تہذیب کا پروردہ ہو جاتا ہے۔ مغربی اور مشرقی تہذیب کے تصادم اور بدلتی ہوئی قدروں سے پیدا ہونے والی ذہنی اور جذباتی انتشار جنسی مسائل اور جیتی جاگتی زندگی کی ناآسودگی کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ اردو کے بیشتر نقادوں کو اس ناول میں جنسی ہیجان، لذتیت اور فحاشیت کے علاوہ کچھ اور نظر نہیں آتا۔ لیکن اگر گریز کا مطالعہ بیسویں صدی کے انقلابی اور باغیانہ رجحانات کے پس منظر میں کیا جائے تو یہ بات بلا خوف و تردید کہی جا سکتی ہے کہ ناول نگار اپنے مقصد میں کامیاب ہے۔ گریز کے بعد انھوں نے بغیر ہیئت کا ناول "آگ" (۱۹۴۶) لکھ کر کشمیر کے غریب نچلے طبقے پر سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کے کئے جانے والے مظالم اور ان میں پیدا ہونے والے باغیانہ شعور کو بڑے فنکارانہ انداز میں نمایاں کیا ہے۔ دراصل کشمیر کے ظلم و استحصال کو سامنے رکھ کر انقلاب آمادہ ہندوستان کی

جو تصویر کھینچی ہے۔ اس میں وہ سارے عوامل و محرکات موجود ہیں۔ جس نے کشمیر کے خون کا آخری قطرہ نچوڑ لیا تھا۔

"ایسی بلندی ایسی پستی" (۱۹۴۷) حیدرآباد کی زوال پذیر تہذیب پر بھرپور طنز ہے۔ مغرب زدہ کلچر کی تقلید حیدرآباد کے امراء اور جاگیردار طبقے کی زندگی کا مقصد بن چکا تھا۔ جہاں مغربی تہذیب شعوری اور لاشعوری طور پر ہندوستانی سماج کو اپنی گرفت میں لے رہی تھی۔ کلب، ڈانس، رقص و سرور کی محفلیں، شراب عیش و عیاشی کی تمام ترانیاں جو اس معاشرے کو کھوکھلا کر رہی تھیں ایک قسم کا تنفر اور بیزاری کا احساس پیدا کیا جا رہا تھا۔ ناول کا مرکزی کردار نور جہاں ہے جو دو تہذیبوں کی کشمکش میں پس جاتی ہے۔ جس کی زندگی کے اتار چڑھاؤ اور اس کے ذاتی نظریات فکری و نفسیاتی تاثرات کی آئینہ داری بڑی خوبی سے کی گئی ہے ناول کے تمام کردار اپنے عہد کے عکاس ہیں۔ زندگی کے بے شمار حقیقی پہلوؤں کو اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ اس عہد کے معاشرے کی ہو بہو تصویر سامنے آجاتی ہے۔

"شبنم" (۱۹۴۹) کا موضوع یونیورسٹیوں کے پروفیسر معاشرتی اخلاقی زندگی جن کی بنا پر عوام انھیں معلم اخلاق سمجھتا ہے کتنی گھناونی تھی کہ پردہ اٹھنے کے بعد ان کے چہرے کی سیاہی دیکھ کر ہر سمجھدار ہندوستانی چیخ اٹھتا ہے۔

چہ کفر از کعبہ برخیزد کجا ماند مسلمانی

شبنم اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جو اپنی عصمت و عفت پر دھبہ لگنے نہیں دیتی "دراصل ایک مظلوم عورت کی کہانی ہے...... جو پاکیزہ ہونے کے باوجود بدنام ہے۔ اسکی سادگی، معصومیت، خلوص اور محبت کی زمانہ قدر نہیں کرتا۔"[۱]

---

[۱] اردو ناول کا نگار خانہ ۔ کے۔ کے۔ کھلر ص ۹۳

یہ ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" سے کمزور ہے۔ بہرکیف عزیز احمد کے ناولوں میں جو مرتبہ گریز کو حاصل ہے کسی اور کو نہیں۔

کرشن چندر نے اپنے ڈھیر سارے ناولوں سے اردو کو مالا مال کیا ہے جن پر ترقی پسندی کے اصول و نظریات زبردستی مسلط کئے گئے ہیں۔ ان ناولوں میں "شکست" (۱۹۴۲ء) کو اپنی منفرد تکنیک کی وجہ سے خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ جبکہ نقادوں نے اس میں ساری کمزوریاں اور خامیاں تلاش کر لینے کے بعد اس کے حق میں فیصلہ بھی دے دیا ہے کہ اردو ناول نگاری کے ارتقا میں شکست کا اپنا ایک الگ مقام ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انھوں نے اپنے پیشتر ناول نگاروں سے الگ کوئی خاص مسئلہ نہیں اٹھایا۔ بلکہ انھیں مسئلے کو حقیقت اور رومانیت کی آمیزش سے ایک نئی اور اچھوتے انداز میں پیش کیا ہے۔

"شکست" اپنے عہد کے سماج و معاشرے کا آئینہ دار ہے۔ فرسودہ عقائد اور پرانی قدریں دم توڑ رہی ہیں ان کی جگہ نئی قدریں لے رہی ہیں۔ اس نئے رجحان کے افراد کو ذہنی طور پر استوار کرنے کی ایک اہم کوشش اس ناول کے ذریعہ کی گئی ہے دوسرے لفظوں میں سماج و معاشرے میں پرانے رسم و رواج مذہبی تنگ نظری اور نام نہاد بندھنوں سے افراد کو نجات دلانے کی ایک کوشش ہے۔ انھوں نے اپنی عمیق نظروں سے حیات انسانی کی تمام تر اہم گتھیوں، پیچیدگیوں اور الجھنوں کا مشاہدہ کیا اور ان میں سرمایہ داروں، ٹھیکیداروں کا غریبوں اور مجبوروں کے ساتھ کئے جانے والے سفاکانہ جور و ظلم اور استحصال کو روشن کیا ہے۔ جہاں سرمایہ دار طبقہ انسانیت کے نام پر خون کر رہا تھا۔ عوام کے دکھ درد جیسے اہم مسائل کو اپنے ناول میں ایک خاص مقام دے کر برسر اقتدار طبقہ کے مظالم اور پست طبقے کی زبوں حالی بیچارگی کی کہانی پیش کی ہے اور انسانی برادری میں ہمدردی کی لہر دوڑا دی ہے۔

کشمیر کے حسین و دلفریب مناظر کے پس منظر میں کرشن چندر نے "شکست" کا تانا بانا بنا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناول پر رومانیت کا غلبہ ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ عصری صداقت کو رومانیت کے ساتھ پیش کر کے انھوں نے ناول کی روایت میں ایک نیا اضافہ کیا ہے کشمیر کے رومانی پس منظر میں کرشن چندر نے نئی نسل کے جدید تصورات و خیالات کو بڑی ندرت سے منعکس کیا ہے۔ اور سماج میں ہو رہے مظالم خواہ وہ کسی نوع کے ہوں۔ ان کو شکست دینے اور جڑ سے مٹا دینے کا ایک عزم راسخ پیدا کیا۔ ان کا انداز بیان دلنشیں اور تاثیر اور تاثر سے معمور ہے۔

عصمت چغتائی کا تعلق ترقی پسند ناول نگاروں کے اس گروہ سے ہے جو فرائڈ کے فلسفہ کو بنیادی مانتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان پر بڑے کیچڑ اچھالے گئے مگر مصنفہ نے اپنی وسعت نظر و فکر کے ساتھ سماج اور معاشرے میں پھیلی ہوئی گندگی کو بکھیر کر حقیقت سے روشناس کرایا۔ عصمت نے کئی ناول اور ناولٹ لکھے جن میں ان کا پہلا ناولٹ "ضدی" (۱۹۴۱) ہے جس کے بارے میں آئندہ باب میں ذکر آئیگا۔

عصمت کا دوسرا ناول "ٹیڑھی لکیر" (۱۹۴۷) ہی ان کا وہ کارنامہ ہے جو صرف عصمت ہی کا نہیں بلکہ اردو ناولوں میں فن پارہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسمیں انھوں نے متوسط مسلم طبقہ کی ان لڑکیوں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ جو ذہنی فکری اور جسمانی طور پر جنس کی شکار ہو جاتی ہیں اور دھیرے دھیرے یہی جنسی تحریکات انھیں غلط روی پر مجبور کر دیتی ہیں۔ اس بے راہ روی میں جنسی جذبات سے کہیں زیادہ عصمت اس گھریلو ماحول کے اثرات کو ذمہ دار قرار دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مصنفہ نے مسلم گھرانے کی ایک کم رو لڑکی جو ماحول کی اثر پذیریوں سے غلط راہ پر چل کر کوٹھے والی کی ہم نشیں بن جاتی ہے اس کی تصویر ایسے دلآویز ڈھنگ سے

پیش کی ہے کہ لوگوں میں عبرت کا جذبہ شعوری طور پر ابھرتا ہے۔ مرکزی کردار شمن کا ہے، جس کی نفسیاتی کشمکش پورے ناول پر غالب ہے۔ 'ٹیڑھی لکیر' میں کرداروں پر نفسیاتی عنصر اور ماحول کی خرابیوں کے بارے میں عصمت خود لکھتی ہیں۔

'ٹیڑھی لکیر' میں نے عام زندگی سے متاثر ہو کر لکھی تھی اس کے تمام کردار زندہ ہیں۔ اپنے اور اپنے دوستوں کے خاندان ہیں۔ میں نے سائیکالوجی پر بہت سی کتابیں پڑھی ہیں۔ ان میں سے میں نے شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت ضرور مدد لی ہے۔ مگر فرائڈ کے اصولوں کو بالکل الٹ کر دیکھا ہے فرائڈ کہتا ہے کہ ہر فعل جنسی تحریک سے شروع ہوتا ہے۔ مگر میں نے ظاہر کیا ہے کہ جنسی تحریک اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے"۔ [1]

شمن کے کردار کے ذریعہ عصمت نے سماج کی نوخیز لڑکیوں کی جنسی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو ظاہر کیا ہے۔ شمن کے کردار میں عصمت نے اپنے بچپن سے حاملہ ہونے تک کے تمام حالات، کیفیات اور ذاتی تجربات کو فن کے ڈھانچے میں ڈھالا ہے۔ ڈاکٹر یوسف سرمست 'ٹیڑھی لکیر' کی مشابہت جیمس جائس کے ناول A Portrait of the artist as a young man سے دی ہے اور اسی بنا پر وہ اسے آپ بیتی ناول قرار دیتے ہیں: 'ٹیڑھی لکیر' میں شمن وہ محور ہے جس کے گرد پوری کہانی گھومتی ہے۔ اسی بنا پر اسے "امراؤ جان ادا" کی طرح کرداری ناول بھی کہا جاتا ہے۔ اسی نفسیاتی ناول کے ذریعہ انھوں نے سماج اور معاشرہ میں زندگی کے متعدد پیچیدہ مسائل کی جنسیاتی گرہیں کھولی ہیں۔ تحلیل جنسی

---

[1] بحوالہ تلاش و توازن ڈاکٹر قمر رئیس، ص ۴۴

ـم کے ذریعہ انسانی زندگی سے وابستہ سچائیوں کو بڑی بیباکی اور نڈر ہو کر پیش کیا ہے۔ سماج میں پرورش پا رہے رسم و رواج، مذہبی تنگ نظری، نام نہاد اداروں اور ان میں زندگی بسر کرنے والے افراد پر انھوں نے طنز کی بوچھار کر کے ایک سی انقلاب آفریں تحریک کو جنم دیا ہے۔

تقسیم کے بعد اردو ناول کے ارتقا میں فن و تکنک کے لحاظ سے متعدد زاویے قائم ہو گئے۔ ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں ترقی پسند ناول نگاروں نے جس مقصد کے تحت بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ان ساری خواہشات اور تصورات کا خون ہو گیا۔ کیونکہ آزادی کے بعد ملک کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ ہندو مسلم فسادات اور ملک کی تقسیم جیسے واقعات نے عوام کے اندر کرب والم اور خوف و ہراس پیدا کر دیا تھا۔ اس دلدوز حادثہ کا اثر ہر کس و ناکس پر پڑا جو اس ہولناک مصائب سے جوجھ رہا تھا جس کا گہرا اثر اردو ناول نگاروں پر پڑا۔ اور بہت سے ناول 'فساد' پر لکھے گئے ان میں رامانند ساگر کا " اور انسان مر گیا" ایم اسلم کا "رقص ابلیس" رشید اختر ندوی کا "پندرہ اگست" قدرت اللہ شہاب کا "یا خدا" نسیم حجازی کا "خاک اور خون" رئیس احمد جعفری کا "مجاہد" قیسی رام پوری کے "خون" وغیرہ ہیں اس دور کے دل فگار واقعات کی سبھی تصویر کشی اپنے اپنے نقطۂ نظر سے نمایاں ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناول اسی دور کے پس منظر میں ہیں۔ جس میں ہندوستان کا سیاسی انتشار، جدوجہد آزادی میں شدت مطالبہ پاکستان، قحط بنگال، فسادات اور بالآخر ملک کی تقسیم اور ہجرت وغیرہ نمایاں طور پر ملتا ہے۔ انھوں نے فن اور تکنک کا اچھوتا تجزیہ کیا جو با مقصد اور معنی خیز تھے ان کے تمام ناولوں میں اودھ کے اعلیٰ طبقے کی جاگیردارانہ تہذیب کا انحطاط اور مٹتے ہوئے نظام کے بکھرنے اور ٹوٹنے کی آواز سنائی دیتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنا پہلا ناول "میرے بھی صنم خانے" (۱۹۴۹) لکھ کر ایک نیا اور بے مثال تجربہ کیا ہے۔ جسے فنی نقطۂ نظر سے ایک بلند مقام حاصل ہے اس ناول کا موضوع تقسیم ہند اور اس کے اسباب وعلل کا تجزیہ اور فسادات سے ہونے والی تباہی کا عکس ہے۔ ناول کا اختتام 'پے چو' کی موت پر ہوتا ہے۔ جسکے ذریعہ انھوں نے یہ واضح کیا ہے کہ 'پے چو' کی موت دراصل انسانیت کی موت ہے۔ جہاں ان کا اپنا ذاتی نظریہ کھل کر سامنے آتا ہے۔ مصنفہ قومی اتحاد کی حامی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایک معاشرہ، ایک قوم اور مشترکہ کلچر کی پروردہ دکھائی دیتی ہیں۔ چند برس بعد ہی ان کا دوسرا ناول "سفینۂ غم دل" (۱۹۵۳) منظر عام پر آیا۔ موضوع تقریباً وہی ہے۔ مگر اپنی اچھوتی تکنک اور انداز بیان کی لطافت کے باعث منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انھیں جاگیر دارانہ تہذیب اور اپنے طبقے کی قدروں سے جذباتی لگاؤ ہے۔ جس کا پرتو پورے ناول پر منعکس ہے۔ اودھ کی تہذیبی ومعاشرتی تاریخ کا پورا نقشہ واضح طور پر سامنے آجاتا ہے۔ اپنی مخصوص تکنک کے ساتھ ان نقوش کو ابھارا ہے۔ جو بظاہر مغربی طرز زندگی کے رنگ میں ڈھل چکے ہیں مگر اصل میں وہ پکے ہندوستانی ہیں۔ ان ناولوں کے بعد قرۃ العین حیدر کا سب سے معرکہ کا ناول "آگ کا دریا" (۱۹۵۹) ہے جس کا شمار اردو کے شاہکار ناولوں میں ہوتا ہے۔ اس ناول کی تاریخی بصیرت یا اہمیت نہیں بلکہ فکر وفن اور ہیت کے لحاظ سے اہم تجربہ بھی ہے۔ جو جدید امکانات کا پتہ دیتا ہے۔ بیشتر نقاد اس ناول کا موضوع وقت کا بہاؤ قرار دیتے ہیں۔ لیکن اگر غور وفکر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ دراصل اس ناول کے ذریعے ہندوستانی شعور کی تاریخ کو بھرپور طریقے سے اجاگر کیا گیا ہے۔ پروفیسر عبدالسلام لکھتے ہیں۔

"اس ناول میں دراصل ہندوستانی شعور کی تاریخ کو پیش

کیا گیا ہے۔ بلاشبہ اس ناول میں مجرد فلسفہ اور مجرد تاریخ
نہیں ہے بلکہ اس میں ہندوستان کی متلاشی روح کو پیش کیا
گیا ہے۔ ہر دور میں ایسے باشعور اور صاحب فکر انسان منتخب
کئے ہیں جو اپنے زمانے کی سیاسی فکری اور تہذیبی صورتحال
پر غور کرتے ہیں۔" لے

ان خیالات کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ وقت کا بہاؤ، قدیم ہندوستان کی بازیافت اور جدیدیت، ہندوستان کی تلاش اس ناول کا موضوع ہے۔ اپنے پچھلے ناولوں کے موضوعات کی طرح اس میں بھی اسی نسل کے ذہنی کرب کی عکاسی کی گئی ہے۔

ناول کا آغاز آج سے ڈھائی ہزار سال پہلے کی ہندوستانی تہذیب (ویدک کال) سے ہوتا ہے جس کی نمائندگی گوتم نیلامبر کرتا ہے "آگ کا دریا" ہندوستان کی تہذیبی و تمدنی تاریخ کو ایک ہی شخص گوتم نیلامبر کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ جو ہر دور میں پیدا ہوتا ہے۔ اور اپنے کو اس عہد میں ڈھال لیتا ہے اپنے تشخص کی تلاش حق پرستی، علم اور انسان دوستی کی علامت بنتا ہے جس پر ہر زمانے میں خوف و دہشت کے سائے منڈلاتے رہتے ہیں۔ نت نئی پریشانیوں، مصیبتوں اور کشمکش میں مبتلا ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اسکی تمناؤں اور آرزوؤں کو کچل دیا جاتا ہے۔ جس کے سبب اُسے ذہنی سکون نہیں ملتا۔ بلکہ ہر وقت اپنے اوپر نازل ہونے والے مصائب کا خدشہ اس کو جاں گسل بنائے رکھتا ہے۔ گویا اس کے خون سے اسکی داستان رنگی گئی جو الگ الگ عہد کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ یہ ناول زندگی کی گوناگوں وسعتوں سے بھرپور ہے۔

لے قرۃ العین حیدر اور ناول کا فن، پروفیسر عبدالسلام صـ۵،

جہاں تہذیب و تمدن، فکر و فلسفہ، رقص و موسیقی رومانیت اور تخیل کی پرواز و بلندی کو ایک بڑے کینوس میں انتہائی عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ جس میں قرۃ العین حیدر کا شعور نمایاں طور پر اُجاگر ہے۔ قرۃ العین حیدر "ورجینا ولف" سے قدرے متاثر دکھائی دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کے بیشتر نقاد انھیں اردو کی "ورجینا ولف" کہتے ہیں۔

تقسیم ہند کے بعد جو ناول ظہور میں آئے اس میں شوکت صدیقی کا "خدا کی بستی" (۱۹۶۰ء) ایک امتیازی خصوصیت رکھتا ہے۔ پاکستان کے عالم وجود میں آنے کے بعد وہاں جو معاشرتی مسئلے اٹھ کھڑے ہوئے انھیں بڑی جسارت سے نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے پاکستانی جمہوری نظام کی مصوری بڑی عمدگی سے کی ہے۔ جہاں سرمایہ دارانہ معاشرہ مجبور، مفلس غریب طبقہ کا استحصال کرتا ہے۔ مہاجرین کے مسائل کی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔ اپنے عہد کے معاشرے میں پھیلی بے راہ روی اور خرابیوں کو پیش کرنے میں ذرا بھی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتے۔ بلکہ انھیں دور کر کے ایک تبدیلی لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بلاشبہ یہ ناول حقیقت نگاری کی ایک جاندار مثال ہے۔

عبداللہ حسین کا مشہور و مقبول ناول "اداس نسلیں" (۱۹۶۲ء) اپنے موضوع کے لحاظ سے اردو ناول نگاری کو کچھ ٹھوس حقائق اور مثبت سمت کیطرف لے جاتا ہے۔ اس کا موضوع پہلی جنگ عظیم سے ملک کی تقسیم تک کے سیاسی، سماجی، معاشرتی احوال و کوائف ہیں۔ جہاں پنجاب کے ایک کسان کے نقطہ نظر سے ہر چیز کو نمایاں کیا گیا ہے۔

ناول نگار نے انسانی جذبات و احساسات ان کی ہیجانی کیفیات اور ذہنی کرب و انتشار کی ترجمانی بڑی عمدگی کے ساتھ کیا ہے۔ اس میں مسرتوں اور خواہشوں کامیابیوں اور ناکامیوں خوف و ہراس کو جاندار طریقے سے اجاگر کر کے درس عبرت

دیتے ہیں کہ جدید نسل کا کرب مایوسی اور اداسی کا سبب صاف ظاہر ہونے لگتا ہے۔

ناول نگار تاریخ، واقعات اور کردار نگاری کو بحسن و خوبی نبھاتا ہے۔ زندگی کی سچائی تصادم اور کشمکش کو ایک مربوط و منظم پیرائے میں پیش کرتا ہے "اداس نسلیں" ناول نگاری کے میلانات میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔

خدیجہ مستور کا ناول "آنگن" (۱۹۶۲) اپنے دور کے ناولوں کی طرح تقسیم ہند کے بعد آنے والے المیے پر لکھا گیا ہے "اداس نسلیں" اور "آنگن" کا موضوع تقریباً ایک جیسا ہے۔ اول الذکر بڑے کینوس پر ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات کا محاکمہ کرتا ہے اور آخر الذکر گھر کے آنگن کے ذریعہ ہندوستان کے مسائل پر روشنی ڈالتا ہے۔ جن کا تعلق ماضی قریب سے ہے۔ جہاں زندگی اور معاشرے پر اس کے مضر اثرات اب بھی موجود ہیں۔ جدوجہد آزادی اور تقسیم کے موضوع پر ایک بہترین ناول ہے۔ جو ۱۹۳۲ء کے قریب شروع ہو کر تقسیم کے چند سال بعد کے زمانے پر محیط ہے۔ اتر پردیش کے ایک مسلم متوسط گھرانے کی داستان ہے جس میں کانگریسی لیگی اور انگریزی طرز کے لوگ رہتے ہیں۔ جہاں گھریلو زندگی کی مسرتیں خلوص و محبت، کرب اور الجھن، سیاسی و معاشی مسائل کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ مصنف نے اپنی ذہنی بصیرت اور فنکارانہ صلاحیت پر کردار نگاری میں پوری طرح صرف کیا ہے۔ ایک محب وطن کانگریس کے بڑے حمایتی جو حصولِ آزادی کے لئے اپنا پورا خاندان بچوں کی تعلیم و تربیت اپنا پیشہ تجارت سب کچھ نذر کر دیتا ہے۔ مگر آزادی کے بعد ہندوستان کا فرقہ وارانہ فساد اسے تحفے میں ملتا ہے۔ جب ایک فسادی ان کا قتل کر دیتا ہے۔ مصنف کی فکری و فنی گہرائی اپنے کمال پر پہونچی ہوئی ہے۔

ممتاز مفتی کا ناول "علی پور کا ایلی" (۱۹۶۱) "خدا کی بستی" کے بعد پاکستان میں لکھا جانے والا ضخیم ناول ہے۔ جس پر فرائیڈ کا جنسی فلسفہ قدرے غالب ہے۔ ایک

مسلم متوسط گھرانے کا مکمل نقشہ پیش کرتا ہے ۔ جہاں جنسی خواہشات کی تکمیل اور عیاشی جاری وساری ہے ۔ ضخامت کے باعث پلاٹ کی ترتیب و تنظیم برقرار نہیں رہتی ۔ اس ناول کے ذریعہ ممتاز مفتی نے عصری عہد کے سماجی و معاشرتی بے راہ روی پر بھرپور طنز کیا ہے ۔ جہاں والدین اپنے بچوں کی پرورش پر ذرا بھی دھیان نہیں دیتے ۔ مرکزی کردار ایلی کے محور پر پورا ناول گردش کرتا ہے ۔ ایلی کی اوائل عمری سے جوانی اور آخری عمر کے سارے حالات' داخلی جذبات' احساسات اور نفسیاتی کشمکش کے تمام پہلو اجاگر کرتے ہیں ۔ "ٹیڑھی لکیر" کے شمن اور ایلی کے کرداروں میں قدرے یکسانیت اور مماثلت ملتی ہے ۔ فرق صرف عمر اور کردار کا ہے ۔ شمن کی طرح ایلی بھی اپنے والد علی احمد کی عیاش طبیعت سے متنفر اور اسکی عدم توجہی کا شکار اور ماحول کی نامساعدات اور فطری پابندیوں کے باعث وہی سب کچھ کر رہی ہے جو اسے نہیں کرنا چاہئے ۔ نتیجۃً باپ سے نفرت اور اس کے قبیح فعل پر ندامت کا پیکر بن جاتی ہے ۔ فکر و فن ، زبان و اسلوب کردار نگاری کا سلیقہ اسے اردو کے بہترین ناولوں کی صف میں کھڑا کرتا ہے ۔

آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں جمیلہ ہاشمی کا "تلاش بہاراں" (۱۹۶۱) اپنی مخصوص تکنک کی وجہ سے ایک مرتبہ رکھتا ہے ۔ ناول کا پلاٹ راوی کی یادداشت کے سہارے بنا گیا ہے ۔ اس مسموم بہار کا تذکرہ ہے ۔ جو آزادی کے بعد ہونے والے دلسوز فرقہ وارانہ فساد کی صورت میں آتی ہے ۔ سماج و معاشرے کے عصری ماحول اور ان میں جڑ پکڑتی خرابیوں کو بڑی عمیق نظروں سے نمایاں کیا ہے ۔ کنور رانی ٹھاکر اس ناول کا مرکزی کردار ہے ۔ جو لڑکیوں کے مسائل اور ان کے جائز حقوق کے لئے سرگرم عمل رہتی ہے کالج کے دوران اور پھر فساد میں مسلمان لڑکیوں کی زندگی اور عصمت بچانے میں خود ہی شہید ہو جاتی ہے ۔ کنور رانی ٹھاکر کا کردار مثالی بن کر رہ گیا ہے ۔ مصنفہ سماج و معاشرے

کی اصلاح کی خواہاں ہیں۔ تاکہ بہترین معاشرہ کی تشکیل و تعمیر ہو سکے فنی لحاظ سے یہ ناول اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ اس کی مقبولیت کا ایک سبب 'آدم جی پرائز' ہے۔

رضیہ فصیح احمد کا انعام یافتہ ناول "آبلہ پا" قدیم اور جدید نظریات و خیالات کے باہمی کشمکش سے ہونے والے نتیجہ کی کامیاب تصویر کشی کرتا ہے۔ اس گھر کی ازدواجی زندگی اور ماحول کی جیتی جاگتی تصویریں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔ جہاں مغربی تہذیب و تمدن کے اثر کا غلبہ رہتا ہے۔ کہانی صبا اور راسد کے کرداروں، خطوط اور ماضی کی بازیافت کے سہارے بڑھتی ہوئی" بابی" کے گرد پوری گھومتی نظر آتی ہے۔ مغرب پرست اسد سچائیوں سے نبرد آزما نہ ہو پانے کی وجہ سے گمراہ ہو جاتا ہے۔ اس کے مقابلے صبا مشرقی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے۔ مصنفہ مغربی و مشرقی قدروں کو نمایاں کرنے میں اپنی تخلیق صلاحیت صرف کرتی ہے عصری ماحول اور معاشرے کی عکاسی بڑی چابکدستی سے کی ہے۔ سیدھے سادھے اسلوب میں لکھی ہوئی یہ کہانی فنی کمزوریوں کے بعد بھی کامیاب ہے۔ کہانی کہنے کا گر منظر نگاری اور تجسس رضیہ فصیح احمد کا ہی حصہ ہے۔

حیات اللہ انصاری کا "لہو کے پھول" (۱۹۷۰ء) کا شمار اردو کے بہترین ناولوں میں ہوتا ہے۔ ناول پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس کا کینوس تحریک آزادی سے لیکر حصول آزادی کے بعد پہلے پنج سالہ منصوبہ تک کو احاطہ کئے ہوئے ہے۔ ہندوستان کے تمام سیاسی، سماجی، محرکات، رجحانات اور میلانات کو اپنے حلقے میں لیتا ہے ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کے تمام مسائل اور معاشرتی گرہوں کو سلجھانے کی کوشش بھی کی ہے پورے ہندوستان کی جیتی جاگتی تصویر دیکھی جا سکتی ہے۔ ان کا مخصوص سیاسی اور سماجی شعور پورے ناول پر چھایا ہوا ہے۔ صحافتی اور سیاسی شعور کا بھی غلبہ دکھائی دیتا ہے۔ ہندوستان کے ہر طبقہ کی عکاسی مخصوص تہذیبی اور روایتی انداز میں کی ہے بےشمار کردار اپنے اپنے طبقہ کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں، جن کی اپنی زبان ہے۔ اپنے دور کے

مسائل اور تقاضوں کو بلا خوف نمایاں کرتے ہیں۔

"لہو کے پھول" اپنے عہد کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی، مذہبی، اقتصادی تعلیمی مسائل کے پہلوؤں پر اس طرح روشنی ڈالتا ہے کہ زندگی کی سچی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

البتہ غیر ضروری طوالت اور وسعت ہی اس ناول کا نقص ہے جس کی وجہ سے توازن اور ٹھہراؤ کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔

"ایوانِ غزل" (۱۹۷۶) جیلانی بانو کا مشہور و مقبول ناول ہے جس کا پس منظر حیدرآباد کا زوال آمدہ جاگیردارانہ نظام ہے۔ اس عہد کی حیدرآبادی سوسائٹی کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتا ہے۔ نئی اور پرانی قدروں میں ٹکراؤ کے باعث ایک جدید رجحان انقلاب کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ ظلم و استحصال کے خلاف آواز بلند کرنا انسانی عزائم اور حوصلے کو ظاہر کرتا ہے۔ یوں تو بہت سارے کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ لیکن چاند اور غزل کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ زبان و بیان تخیل کی آمیزش، نادر تشبیہات اور دلکش مکالموں نے کرداروں کی نشو و نما میں ایک رچاؤ پیدا کر دیا ہے۔

"بستی" (۱۹۸۰) انتظار حسین کا بہترین ناول ہے۔ جس کا موضوع تقسیم ہند اور ہجرت ہے۔ اس ناول میں مغربی ہندوستانی نچلے طبقے کے ان افراد کو پیش کیا گیا ہے۔ جنھوں نے تقسیم کے بعد پاکستان جاکر بود و باش اختیار کر لی۔ اس کے ذریعہ انھوں نے ہندوستان، بنگلہ دیش اور پاکستان کے سیاسی سماجی مسائل کے تمام تر گوشوں کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ مرکزی کردار ذاکر کا ہے۔ جس پر ناول نگار کا اپنا ذاتی تاثر چھایا ہوا ہے۔ صابرہ کا کردار خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ "بستی" کا مطالعہ کرنے پر پاکستان کی معاشرتی اور سیاسی حالات پر کچھ سوال ضرور ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

"بہت دیر کر دی" (۱۹۷۲) علیم مسرور کی فکری صلاحیتوں کا ثمرہ ہے۔ بمبئی

کے ایک کم تنخواہ والے ملازم داؤد اور ایک طوائف سلطانہ کے پس منظر میں سماج و معاشرہ کے ذہنی کرب اور ماحول کو بڑی عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ مرزا رسوا کی امراؤ جان اپنے اس قبیح فعل سے نجات پانے کے لئے فرار ہو کر اپنے گھر جاتی ہے۔ مگر سماج حتی کہ ماں اور بھائی اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں لیکن علیم مسرور کی سلطانہ کو سماج خود قبول کرتا ہے۔ "بہت دیر کر دی" کا شمار اردو کے اچھے ناولوں میں کیا جاتا ہے۔ اس ناول پر فلم بھی بن چکی ہے۔

"شام اودھ" ڈاکٹر احسن فاروقی کا ایک تجربہ ہے جو مغربی ناولوں کے فن و تکنیک پر لکھا گیا ہے لکھنؤ کی زوال آمدہ معاشرت کی عکاسی اچھے ڈھنگ سے کی گئی ہے۔

یوں تو اردو میں شاہکار ناول بہت کم لکھے گئے، پھر بھی یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ اردو ناول اپنے ارتقائی سفر پر گامزن ہے۔

یوں تو افسانے کے خدوخال فورٹ ولیم کالج اور علی گڑھ تحریک کے زمانے سے اُبھرنے لگے تھے۔ لیکن اردو میں افسانہ، افسانہ کی حیثیت سے مغرب سے آیا۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس کی جڑیں ہمارے یہاں پہلے سے موجود تھیں۔ مگر باضابطہ افسانہ لکھنے کی بنیاد پریم چند کے ہاتھوں سے پڑی۔ بقول سلیم اختر:

"اردو افسانہ میں موضوعات اور اسالیب کے لحاظ سے جو تجربات نظر آتے ہیں۔ یا تکنیک میں تنوع کی جو مثالیں ملتی ہیں ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔"[1]

اردو افسانہ کے ابتدائی دور میں خاص طور سے دو رجحانات عام تھے۔ ایک اصلاح و حقیقت پسندی کا اور دوسرا رومانیت و تخیل پرستی کا۔ حقیقت پسندی کی سربراہی پریم چند کرتے ہیں۔ جبکہ رومانیت اور تخیلی میلان کی قیادت سجاد حیدر یلدرم۔ ان لوگوں سے قبل اس صنف کو جن افسانہ نگاروں نے مغربی افسانوں کے فن و تکنیک سے متعارف کرایا۔ ان میں فیض الحسن بی اے، علی محمود، عبدالحلیم شرر، راشد الخیری اور عزمی دہلوی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ پریم چند سے قبل سجاد حیدر یلدرم نے افسانہ لکھنا شروع کر دیا تھا۔ پھر بھی اردو کے بیشتر ناقدین منشی پریم چند کو اردو کا پہلا

---

[1] سلیم اختر — افسانہ حقیقت سے علامت تک — ص ۹۷

افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں۔ اگر غور کیا جائے تو اس امر کی تردید ہو جاتی ہے۔ کیونکہ پریم چند کا پہلا افسانہ "انمول رتن" مطبوعہ زمانہ (۱۹۰۷ء) ہے جب کہ اس سے قبل سجاد حیدر یلدرم کا افسانہ "نشہ کی پہلی ترنگ" (معارف علی گڈھ ۱۹۰۰ء) شائع ہو چکا تھا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں۔

"اردو کا پہلا افسانہ پریم چند کا انمول رتن نہیں بلکہ یلدرم (سجاد حیدر) کا "نشہ کی پہلی ترنگ" ہے۔ اسلئے کہ خود پریم چند کے بیان کے مطابق ان کا پہلا افسانہ زمانہ ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا لیکن اس سے سات سال پہلے یلدرم کا افسانہ معارف علی گڑھ ۱۹۰۰ء میں موجود ہے"۔ [1]

ان حقائق کی روشنی میں اگر غور کیا جائے تو پریم چند کو افسانہ نگار ہونے کا شرف صرف اس لئے حاصل ہے کہ انھوں نے ہی سب سے پہلے داستانی رومانی اور تخیلی فضا سے ہٹ کر اردو افسانہ کا ایک نیا فریم بنایا۔ حقیقت نگاری کی ٹھوس اور مضبوط روایت کی بنیاد رکھی۔ انھوں نے افسانے کو سب سے پہلے آسمان سے اتار کر زمین کی سیر کرائی۔ اور سماج و معاشرے کے بہت سارے تلخ و پر پیچ مسئلوں کو اپنا موضوع بنایا۔ انھوں نے حقیقت نگاری کی بنیاد رکھ کر زندگی اور سماج کے اہم مسئلوں اور گوشوں کو اجاگر کیا۔ ان کے افسانوں پر ان کا اصلاحی جذبہ غالب ہے مرادِ زبان اور دلکش اسلوب نگارش کے لحاظ سے انھوں نے عوام الناس کے اذہان کو وسیلہ بنایا۔ نتیجتاً قاری ایک تاثر لیکر افسانہ ختم کرتا ہے۔

انیسویں صدی کے آخری ایام میں مذہبی و اصلاحی تحریکیں نمودار ہوئیں۔ اور

---

[1] ڈاکٹر فرمان فتح پوری　اردو افسانہ اور افسانہ نگار　ص ۱۴

صدی کے اختتام تک سیاسی و قومی تحریک کی شکل میں تبدیل ہوگئیں۔ بیسویں صدی کے اوائل میں یہ تحریکیں اپنے شباب پر پہونچ گئیں۔ جن کا مقصود صرف یہ تھا کہ تعلیمی و معاشرتی زندگی پرسکون اور بہترین طریقے سے گزرے۔ عالم دین اور مذہبی مفکروں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینا شروع کیا۔ کیونکہ مغربی تہذیب کے اثرات روز بروز پھیلتے جا رہے تھے۔ کہ تمام دانشوروں کو اپنی تہذیب و تمدن فنا ہوتا نظر آتا۔ ادیب و شاعر بھی اس دانش وَر طبقے کا فرد ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ بھی عصری تقاضوں اور اس کی اہمیت سے واقف ہوتا ہے۔ اس لئے افسانہ نگار بھی ان تحریکات سے قدرے متاثر ہوئے۔ پریم چند کے افسانوں پر ان کا عہد اپنی پورے، سماجی، سیاسی اور معاشرتی آب و تاب کیساتھ جلوہ گر ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ قوم و معاشرے کی اصلاح اور ماحول میں فلاحی رُو دوڑانے کی کوشش کی یہی وجہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے راجپوتوں کے معاشرے کا جائزہ لیا۔ اور انھیں ماضی کی عظمت کا احساس دلایا۔ اور ان میں حب الوطنی کے جذبے کو بھرنے کی کوشش کی۔

"سوز وطن" اسی احساس کی غمازی کرتا ہے۔ "پریم پچیسی" اور "پریم بتیسی" کے افسانے انکی عمدہ مثالیں ہیں۔ جس کے ذریعہ ہزاروں سال کے رکھ رکھاؤ اور آن بان اور سج دھج پر قائم رہنے کی تبلیغ کی۔

ان اصلاحی اقدام کا ردعمل یہ ہوا کہ سیاسی، سماجی اور معاشی حالات بدلتے ہوئے دیکھ کر تعلیم یافتہ طبقہ کو اس بات کی فکر ہوئی کہ جدوجہد آزادی میں جب تک غریب، نچلے اور متوسط طبقے کی شمولیت نہیں ہوتی ہم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوں گے۔ اس تحریک میں پریم چندر کی قد آور شخصیت پر چھائی ہوئی ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے اپنے افسانوں کو، شہر کے پر شکوہ اور گہما گہمی کے ماحول سے ہٹ کر دیہات کے غریب مزدور کسان کھیت کھلیان اور ان کی سماجی و معاشی مسائل کو اپنے افسانوں

پلیٹ فارم سے ہو رہی تھی۔ ان کے علاوہ مغربی افسانے جو تراجم کے ذریعہ آئے۔ جن کی بنا پر "انگارے" کے افسانہ نگاروں نے ایک نئے مزاج، نئی جہت اور عصری آگہی سے اردو افسانوں کو مالا مال کر دیا۔

پریم چند نے "کفن" کے ذریعہ افسانے کو جس موڑ پر پہونچایا اور انگارے کے افسانوں نے جو راہ ہموار کی، ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند افسانہ نگاروں کو اس سے کافی تقویت ملی۔ وقار عظیم لکھتے ہیں۔

"موضوع اور فن کے نقطہ نظر سے کفن اور انگارے میں جو باتیں بنیادی طور پر موجود تھیں انھیں ترقی پسندی تحریک سے جس کی بنیاد ہندوستان میں پہلے پہل ۱۹۳۶ء میں رکھی گئی زیادہ عام، زیادہ پھیلنے اور زیادہ پھیلنے کا موقع ملا۔" [۱]

برطانوی حکومت نے جب "انگارے" کو ضبط کر لیا۔ اس کے رد عمل کے طور پر ان افسانہ نگاروں نے انگلینڈ میں "انجمن ترقی پسند مصنفین" کی بنیاد رکھی۔ سجاد ظہیر اس انجمن کے روح رواں تھے۔ لکھنؤ میں اس انجمن کا پہلا اجلاس ۱۹۳۶ء میں منشی پریم چند کی صدارت میں منعقد ہوا۔ یہاں یہ بات واضح رہے کہ پریم چند ذاتی طور پر ترقی پسند ضرور تھے۔ مگر وہ سرخ پرچم کے سایہ میں نہیں تھے۔ نتیجے کے طور پر انکے افسانے صرف "افسانے" رہے۔ فارمولا یا صرف نعرہ نہیں بنے۔ بہر کیف ترقی پسند تحریک کے اسباب و علل پر پچھلے صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔

اس تحریک کے منشور اور بنیادی مقاصد کے زیر اثر لکھنے والے افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد ہے۔ جس میں بعض حضرات ایسے بھی ہیں۔ جو ذاتی طور پر

---

[۱] وقار عظیم داستان سے افسانے تک صہ ۲۶۸

کا موضوع بنایا۔ کیوں کہ انھیں معلوم تھا کہ ہندوستان کا دوسرا نام گاؤں ہے۔ انھوں نے "بے غرض محسن" (۱۹۱۰ء) لکھ کر تمام روایتی بندھنوں کو توڑ دیا۔ اس دور میں انھوں نے بہت سارے افسانے سپردِ قلم کئے۔ جن کا مقصد اصلاحی اور دیہاتی زندگی کے مسائل کا حل تھا۔ اس ضمن میں پاکستان کے نامور نقاد ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں۔ "اس دور میں خاصی تعداد میں ایسے افسانے لکھے جن میں متوسط طبقے کے ہندو گھرانوں اور ہندوستانی دیہاتوں کی معاشی زندگی کی بڑی حقیقی اور موثر تصاویر ہیں۔ ان کے ذریعہ پریم چند نے ہندو معاشرے کی مختلف رسموں کو ختم کرنے اور اس کے بہت سے مسائل حل کرنے کی کوشش کی ہے۔"[۱]

پریم چند کے اس دور کے افسانے "آہ بے کسی" "مجبوری" "نئی بیوی" اور "غیرت" وغیرہ اسی نظریہ کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔ اسی زمانے میں اوروں کی طرح پریم چند بھی گاندھیائی افکار اور عقائد سے کافی متاثر ہوئے۔ وہ طبقاتی تقسیم اور ہریجنوں کی تحریک میں پیش پیش نظر آتے ہیں۔ "صرف ایک آواز" "مندر" جیسے افسانے اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔

پریم چند کے تیسرے دور کے افسانے ہندوستان کے سیاسی حالات اور جدوجہد آزادی میں انکی شرکت کی غمازی کرتے ہیں۔ ملک میں سیاسی نقطہ نظر سے ایک عجیب ہیجان پیدا ہو گیا تھا۔ ہندوستان کی تمام سیاسی و نیم سیاسی تحریکیں اپنی آخری منزل تک پہونچ چکی تھیں۔ اسی دور میں پریم چند عملی طور پر حصول آزادی کی تحریک میں شامل ہو گئے تھے۔ انھوں نے اپنے فکر و فن کے اعلیٰ نمونے اور واضح و ٹھوس حقیقت کی مصوری کی۔ سیاسی تحریک کے مابین اپنے عہد کی سماجی اور اصلاحی رجحانات

---

[۱] ڈاکٹر معین الدین عقیل تحریک آزادی میں اردو کا حصہ (پاکستان) ص ۵۶۹

سے متاثر ہو کر بھی انھوں نے کئی افسانے لکھے "آشیاں برباد" عورتوں کی جدو جہد آزادی کے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔

پریم چند نے حصول آزادی کے لئے اپنے افسانوں سے مجاہدین اور ہندوستانی عوام میں عزم و حوصلہ برطانوی حکومت کے خلاف لڑنے اور اپنے حقوق حاصل کرنے کے جذبہ کو مہمیز کیا یہ ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اس موضوع پر ان کے بہترین افسانے "دامل کا قیدی" "قاتل" "آخری تحفہ" "جیل" "سہاگ کی ساڑی" "جلوس" "ہولی کا اپھر" "برات والافیتہ" "بھدے کا ٹٹو" وغیرہ ہیں۔

اپنے افسانوی سفر میں انھوں نے ملک کی سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی کا بغور مشاہدہ کیا۔ اور شاید ہی کوئی ایسا گوشہ بچا ہو۔ جس پر انکی نظریں مرکوز نہ ہوئی ہوں۔ دور آخر میں انکی رومانیت اور تصویر پرستی میں کمی آنے لگی۔ آخری وقت میں انھوں نے اردو کو ایک شاہکار افسانہ "کفن" دیا جو اردو افسانے کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ "کفن" اپنی تمام تر خوبیوں کے ساتھ ہی ساتھ سماج میں اخلاقی گراوٹ تہذیبی زوال کو منظر عام پر لانے کا ذریعہ ہے۔ غور کرنے پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس افسانے کا بجھا ہوا الاؤ پورے ہندوستانی سماج و معاشرے کی علامت ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں۔

> "پریم چند نے کفن میں ایک مخصوص معاشی اور سیاسی نظام میں پیدا ہونے اور پرورش پانے والے دو انسانوں کی زندگی کے خارجی اور داخلی کوائف بیان کئے ہیں۔ ان میں مشاہدہ فکر اور تخیل کی تیزی، گہرائی اور وسعت نے مل جل کر پوری طرح ہم آہنگ ہو کر اپنا کام پورا کیا۔" [1]

---

[1] وقار عظیم داستان سے افسانے تک ص ۲۶۳

اسی دور کے وہ افسانہ نگار جنھوں نے حقیقت پسندی پر اپنے افسانوں کی اساس رکھی پریم چند کے مقلد ہیں۔ ان لوگوں نے پریم چند کے مقرر کئے ہوئے اصول کی پیروی کی اس روش پر چلنے والے معاصر افسانہ نگاروں میں 'سدرشن'، 'سلطان حید' 'جوش' 'ل. اکبر آبادی'، 'اعظم کریوی، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی وغیرہ ہیں۔ سدرشن نے بھی وہی کچھ محسوس کیا جسے پریم چند نے اپنے افسانے کا موضوع بنایا تھا۔ متوسط طبقے کے ہندو شہریوں کے معاشرے میں پھیلی برائیوں اور کھوکھلی رسم و رواج کو اصلاحی ڈھنگ سے بیان کیا۔ جس میں فرسودہ رسم و رواج اور معاشرے کی زینت نمایاں ہے۔ ہندو معاشرے کی اصلاح ہی ان کا پسندیدہ موضوع ہے۔ انسانی جذبات و احساسات کو پیش کرنے میں مہارت رکھتے ہیں "شاعر" ، اپنی طرف دیکھ "خانہ داری کا سبق" ، صدائے جگر، ان کے بہترین افسانے ہیں۔

سلطان حیدر جوش مغربی طرز معاشرت کی تقلید کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ مسلمانوں کی تہذیبی و معاشرتی اصلاح کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا دائرہ مقصدیت تک محدود رہ گیا۔ جو افسانے کے فن کو مجروح کرتا ہے جس کی وجہ سے ان کی حیثیت مصلح اور ریفارمر بن کر رہ گئی ان کے کامیاب اصلاحی افسانے "ہاں نہیں"، "خواب و خیال" اور "عالم ارواح" ہیں۔

اعظم کریوی، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی کے افسانوں میں گاؤں اور شہر کے بہت سارے پر پیچ گوشے اور پردے کے پیچھے چھپی ہوئی تصویر ظاہر ہوتی ہے۔ اعظم کریوی دیہی زندگی کے پیچیدہ مسائل کو حقیقت کا جامہ پہنا کر پیش کرتے ہیں۔ لیکن وہ قاری میں دلچسپی پیدا نہیں کر پاتے۔ ان کے یہاں وہ کشمکش نہیں ملتی جو پریم چند کا امتیازی وصف تھا۔

علی عباس حسینی کے یہاں دیہات کا دکھ اور کرب نظر آتا ہے۔ شروع کے

افسانے اصلاحی طرز کے ہیں۔ لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے عوام کی معاشرتی حالت اور وطنیت کے جذبے کو اپنے افسانوں میں جگہ دی آخری دور کے افسانے کسی حد تک ترقی پسند تحریک سے متاثر ہیں۔ ان کے مشہور افسانوی مجموعوں "رفیق تنہائی"، "باسی پھول"، "آئی سی ایس" وغیرہ کے افسانے قابل تحسین ہیں۔

دوسرا رجحان جس کی نمائندگی سجاد حیدر یلدرم کر رہے تھے۔ خالص رومانی اور تخیئلی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کو ترکی زبان، زبان و ادب سے خاصی انسیت تھی۔ جس کے نقوش ان کے افسانوں میں پائے جاتے ہیں۔ یلدرم، پریم چند کے نظریے کے برعکس رومانیت اور غیر ارضی دنیا کی سیر کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا موضوع محبت، شباب، عورت اور حسن و جمال ہے۔ مسلم معاشرے میں عورت اور مرد کا تصور کیسا ہے اور ان کے عشق کی نوعیت کیا ہے؟ ان کے افسانوں میں خاص طور پر خارستان وگلستان "آسیب الفت"، "صحبت ناجنس"، اور دوسرے افسانے کے احساس و جمال کے ترجمان ہیں۔

اس رجحان کو آگے بڑھانے میں نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری پیش پیش رہے۔ گو کہ نیاز کے ابتدائی دور کے افسانے خالص رومانی اور تاثراتی ہیں۔ لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے سماج و معاشرے کی بدعنوانیوں کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا نگارستان"، جمالستان"، "نقاب اٹھ جانے کے بعد"، حسن کی عیاریاں" اور دوسرے افسانے مثلاً "مختارات نیاز" کے افسانے اسی احساس کی غمازی کرتے ہیں۔

مجنوں کا موضوع بھی "محبت" ہے۔ البتہ وہ حسن و عشق کو فلسفیانہ نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کے افسانے مغربی و مشرقی تہذیب کے اشتراک سے ترتیب پاتے ہیں۔ محبت میں ملنے والی تلخی، گھٹن، مایوسی و ناکامی سے افسانوں کا پلاٹ بنتے ہیں۔ "خواب و خیال"، "سمن پوش"، "نقش ناہید" اور بہت سارے افسانے

مقبول و معروف ہوئے جن پر ٹامس ہارڈی (Thomas Hardy) کی گہری چھاپ ہے

۱۹۳۰ء کے آس پاس جن افسانہ نگاروں نے مغربی افسانوں کو بذریعہ ترجمہ اردو میں پیش کیا "افسانہ" کی ترویج میں حصہ لیا۔ اور جن کا گرانقدر رول رہا۔ ان فنکاروں نے افسانے کو نئی فکر اور نئی تکنیک سے روشناس کرایا۔ ان میں پروفیسر مجیب، حیات اللہ انصاری، خواجہ منظور احمد، شاہد احمد دہلوی۔ منور احمد منٹو، عبدالقادر سروری، اور سید طالب علی کے نام قابل ذکر ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز ہی میں سیاسی بیداری اور بین الاقوامی انتشار سے متاثر نوجوانوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ ایک ایسا دھماکہ کیا کہ اردو افسانہ ایک نئی منزل کی طرف بڑھتا نظر آیا۔ ان افسانوں کو سجاد ظہیر نے "انگارے" کی شکل میں ۱۹۳۲ء میں شائع کیا۔ "انگارے" ترقی پسند مصنفین کی دین ہے۔ اس افسانوی مجموعہ میں سجاد ظہیر رشید جہاں، احمد علی، اور محمود ظفر کے افسانے شامل تھے۔ اس کے شائع ہوتے ہی ادبی دنیا میں ایک دھماکہ ہوا۔ غم و غصہ کی آگ جو دل میں سلگ رہی تھی۔ دفعتاً دہک اٹھی "جو بم کی طرح ہندوستانی سماج پر پھٹا۔ اور لوگ تلملا اٹھے، حکومت نے اسے ضبط کر لیا۔ مگر اسکی اشاعت کا جو مدعا تھا وہ پورا ہو گیا"۔[1]

چونکہ "انگارے" کے افسانہ نگار مغربی طرز معاشرت اور تعلیم و تربیت سے بہرہ ور تھے۔ اس لئے ان کے اندر ایک انقلابی شعور پیدا ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں کو اپنے عہد کے سیاسی، سماجی، تعلیمی اور معاشی حالات سے واقفیت تھی۔ ان نوجوان افسانہ نگاروں نے ہندوستان میں مروجہ رسومات، فرسودہ روایات، مذہب کی اندھی تقلید، سیاسی اور معاشی نظام کے کھوکھلے پن، سماج میں بڑھ رہی کرب

---

[1] سید احتشام حسین رضوی "اردو ادب کی تنقیدی تاریخ" صہ ۲۹۹

گھٹن، سیاسی قید و بند طبقوں کی تقسیم، جنسی کشمکش، تعلیم سے ناواقفیت جیسے اہم مسئلوں کو بڑی دلیری سے اُجاگر کیا ہے۔ یہ ایک طرح کا احتجاج تھا۔ جس کی وجہ سے مفاد پرستوں اور مذہب کے نام نہاد ٹھیکیداروں اور برطانوی حکومت کے بہی خواہوں کو زبردست دھچکا لگا۔

یہ ایک طرح کا حکومت اور یہاں کے سرمایہ داروں کے خلاف زبردست احتجاج تھا۔ بالخصوص اعلیٰ طبقے کی طرزِ معاشرت کے نقائص اور ان کی گندی ذہنیت کو طنزیہ پیرائے میں نمایاں کیا۔ ان لوگوں نے جہاں انقلابی شعور بیدار کیا وہیں۔ نئی نسل کے افسانہ نگاروں نے ان کا گہرا اثر قبول کیا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ افسانہ نگار جو پہلے سے لکھ رہے تھے اپنی روش بدل کر ان مقاصد کی طرف رجوع ہوئے۔ ان افسانہ نگاروں نے پرانی روایت کو اپنے غم و غصہ اور جذبات سے توڑ کر نئے میلانات اور تصورِ فن سے روشناس کرایا۔ بقول آل احمد سرور کے کہ:

> "انگارے" کے مصنفین نفسیاتی نقطہ نظر سے فرائیڈ، فنی نقطہ نظر سے جیمس جوائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے۔"[۱]

فنی نقطہ نظر کے علاوہ ان افسانوں سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ حصول آزادی اور ملک کے تمام اہم مسئلوں کو حل کرنے کے لئے سازگار ماحول پیدا ہو گیا اور ایک نئی ڈگر پر چلنے کا بہانا مل گیا۔

ترقی پسند تحریک کے پھیلنے سے قبل افسانے تین رجحانات کے حامل تھے۔ حقیقت پسندی، اصلاح پسندی اور رومانیت جس کی نمائندگی ترقی پسند تحریک کے

---

[۱] آل احمد سرور: اردو میں افسانہ نگاری بحوالہ اردو افسانہ روایت و مسائل صفحہ ۱۰۹

ترقی پسند نہیں تھے۔ لیکن اس کی مقبولیت وافادیت نے انھیں ترقی پسند بننے پر مجبور کر دیا تھا۔ جس کا اثر ہوا کہ وہ بنیادی مقصد سے ہٹ کر فیشن کے طور پر افسانے لکھنے لگے۔ جن لوگوں نے ان مقصد کو پایۂ تکمیل تک پہونچانے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی ان افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کی ضرورتوں کو محسوس بھی کیا۔ اور دوسری طرف مارکسی نظریہ کا پرچار بھی۔ کرشن چند، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی، وغیرہ نے اپنے مخصوص انداز اور ذوق کے تحت اردو افسانے کو انتہائی بلندی پر پہونچا دیا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے ہیں۔ جو دیہی علاقے بالخصوص دیہات کے نچلے طبقے کے کسان، مزدور اور وہاں کی اہم پیچیدہ گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش میں لگ گئے، اور کچھ افسانہ نگار شہری زندگی اور اس کے تمام تر مسائل پر اپنی نگاہ ڈالتے رہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کے افسانے شہری زندگی اور طرزِ معاشرت کے ترجمان ہیں۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اس روایت کو ہی فروغ نہیں دیا۔ بلکہ زندگی کے نشیب و فراز، بدلتے ہوئے اقتدار، تیزی سے بڑھتے ہوئے زندگی کے گوناگوں مسائل اور اس سے قطع نظر مواد، ہیئت اور جدید رجحانات فکر و فلسفہ، نفسیاتی تجربات کے ذریعہ نت نئے تجربوں سے افسانے کے دامن کو بھر دیا۔

اپنے عہد کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تعلیمی مسائل کو اپنے افسانوں میں مخصوص درجہ دیا۔ سماج میں بڑھ رہی معاشی بدحالی کرب گھٹن غریبی بھوک، نچلے طبقے خاص طور سے کسان اور کھیت مزدور کی پریشانیاں، محرومیاں، زمینداروں کے ذریعہ ان کا استحصال طبقاتی کشمکش، انسان دوستی، ایثار و قربانی جنسی مسائل اور اسی طرح کے بے شمار مسئلوں کو اپنا موضوع بنایا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کی فہرست

کا ایک بڑا نام کرشن چندر کا ہے۔ جس طرح پریم چند کے افسانوں سے گاؤں الگ کر دیا جائے تو ان کے یہاں کچھ نہیں بچتا، اسی طرح اگر کرشن چندر کے افسانوں سے شہر علیحدہ کر دیا جائے تو کرشن چند بھی خالی نظر آئیں گے۔ کرشن چندر نے شہری زندگی کی جو سچی اور حقیقی تصویر اتاری ہے وہ موجودہ عہد کے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں نظر نہیں آتی۔ یہ صحیح ہے کہ کرشن چندر نے افسانے میں کوئی اہم تجربہ نہیں کیا۔ "معاشرے میں بھٹکتا، ٹھوکر کھاتا انسان اپنی انفرادیت کے ساتھ ان کے فن میں موجود ہے۔" [۱]

ان کے ادلین افسانوں میں رومانیت اور تخیلیت نظر آتے ہیں "طلسم خیال" جہلم میں ناؤ پر' اور 'آنگن' اس کی زندہ مثال ہیں۔ کرشن چندر زندگی کے تلخ تجربات کو رومانی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ دھیرے دھیرے اس حد سے نکل کر معاشرے کی عصری ضرورتوں کو اپنے یہاں جگہ دیتے ہیں۔

جہاں فکر و احساس، افسانوی پیکر میں چلتے پھرتے دکھائی دیتے ہیں "نظارے" کے افسانے "بے رنگ و بو" جنت اور جہنم"، "خونی ناچ"، "دل کا چراغ" اس کی روشن مثالیں ہیں۔ اس دور کے افسانوں میں "دو فرلانگ لمبی سڑک" کو فنی نقطہ نظر سے خاصی اہمیت حاصل ہے۔ جو افسانے کی روایت سے انحراف اور چند بنائے گئے اصولوں سے الگ نوعیت رکھتا ہے۔ حقیقت کو من وعن بیان نہیں کرتے بلکہ اس میں تخیل کا عنصر شامل کرتے ہیں۔ انھیں فطرت سے دلی لگاؤ ہے۔ جس کا سبب یہ ہے کہ ان کے سارے افسانے فطرت اور کائنات کے محور کے گرد گردش کرتے ہیں۔ کشمیر سے انھیں خاصی رغبت ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے انھوں نے بیش بہا تجربے کئے ہیں۔

---

[۱] عصمت جمیل جدید اردو افسانہ مشمولہ صبح نو اپریل سنہ ۱۹۷۰ء

"ٹوٹے ہوئے تارے"، "حسن و حیوان"، "پورب دیش ہے"، "شعلہ ہے درد"، "زندگی کے موڑ پر"، "گرجن کی ایک شام"، "اور "بالکونی" انکے فن کو پرکھنے کیلئے کافی ہیں۔

آزادی کے بعد ہونے والے دلدوز فسادات پر انھوں نے اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا ہے۔ "ہم وحشی ہیں" فسانہ پر بہترین مگر اس پر جذباتیت چھائی ہوئی ہے۔ البتہ "ایکسپریس" کا شمار اردو کے بہترین افسانوں میں کیا جا سکتا ہے۔ "ایک بے جان اور بے حس ٹرین کو زبان دے کر انسان کی وحشیانہ زندگی اور بے حسی پر زبردست اور کاری طنز کیا ہے"۔ ؎

آزادی کے بعد انسانیت، انسان دوستی اور مساوات کو اپنا موضوع بنایا۔ اور اس پر بہت کچھ لکھا ہے۔ "ان داتا" قحط بنگال پر لکھا گیا بہترین افسانہ ہے۔ "ہوائی قلعے" کے افسانوں کے ذریعہ انھوں نے سماج و معاشرے کی بے راہ روی و گھناؤنی طریقہ زندگی پر کاری ضرب لگائی ہے۔

سعادت حسن منٹو جنھیں کبھی ترقی پسند افسانہ نگار کہا گیا تو کبھی رجعت پسند اور بیشتر انھیں جنس زدگی کا شکار سمجھتے ہیں۔ مگر بنیادی طور پر منٹو کوئی "پرست" نہیں تھے۔ خالص افسانہ نگار تھے۔ جو چیز انھیں جیسی نظر آتی تھی بیان کر دیتے تھے۔ اس لئے ان کے افسانوں پر کوئی عنوان دینا مناسب نہیں ہے۔ کیونکہ انکے افسانے مختلف نوعیت کے ہیں۔ منٹو کی زندگی اور ذہنیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو لاشعوری طور پر وہ فرائیڈازم کے قریب ہو گئے ہیں

منٹو کو شروع ہی سے روسی ادب بالخصوص روسی کہانیوں سے خاصی دلچسپی رہی چنانچہ گوگول، چیخوف اور گورگی وغیرہ کے افسانوں کا ترجمہ بھی انھوں نے اسی ذوق

؎ ڈاکٹر صادق ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ ص ۱۴۲

کے تحت کیا۔ اپنی ذہانت اعلیٰ ظرفی اور گوناگوں صلاحیت کے باعث بہت جلد افسانوی ادب میں اپنا منفرد مقام پیدا کر لیا۔ کیونکہ منٹو کا فنی شعور افسانہ نویسی کیلئے موزوں تھا۔[1]

منٹو نے سماج اور معاشرے کی انسانی زندگی کا مشاہدہ بڑے قریب سے گہرائی کے ساتھ کیا۔ اور تہ بہ تہ جو چیز چھپی ہوئی تھی۔ اس کو عریاں کر دیا۔ سماجی، معاشی سیاسی اور جنسی مسائل کے حقیقی پہلوؤں پر منٹو نے بڑی عمیق نگاہ ڈالی۔ منٹو زندگی کی خارجیت کو نہیں بلکہ داخلیت کی عکاسی بڑی گہرائی سے کرتے ہیں۔ ان گوشوں پر جن پر پردہ پڑا ہوا تھا اس کو ہٹا دیا۔ ان کے فن کی سب سے بڑی خوبی یہ نظر آتی ہے کہ وہ نہ تو "فرائیڈ" کے فلسفہ تحلیل نفسی کی ضرورت محسوس کرتے ہیں اور نہ "کارل مارکس" کی معاشی تھیوری کو بلکہ اس کے برعکس وہ اپنے ذاتی مشاہدے اور تجربات کو افسانے کا موضوع بناتے ہیں۔ منٹو زندگی کے بدئیت مناظر سے سوسائٹی میں انقباس پیدا ہوتا تھا۔ اس کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔

منٹو کے پہلے دور کے افسانوں میں "نیا قانون" بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ جوان کا انقلاب آفریں افسانہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار منگو کوچوان ہے۔ جو اپنے کو غلام قوم کا فرد سمجھتا ہے۔ اس کے افکار اس کی سیاسی بیداری کی غماز ہیں۔ نیا قانون کے بعد ان کی کردار نگاری اور جزئیات نگاری کا مرکب "ہتک" میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ "ہتک" کا موضوع طوائف ہے۔ "یہ طوائف مرزا رسوا کی امراؤ جان ادا، اور قاضی عبدالغفار کی "لیلیٰ" سے مختلف ہے۔"[2] یہ طوائف دراصل بیسویں صدی کی طوائف ہے سوگندھی اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ جو اس کی نفسیاتی حس اور کیفیات کو ظاہر کرتی ہے۔ "ہتک" میں سوگندھی کا ذہنی اور جذباتی ہیجان موٹر نشین سیٹھ کے منہ سے نکلتے ہوئے

---

[1] ڈاکٹر اعقیل معین الدین؛ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ ص ۱۵۲

[2] خلیل الرحمٰن اعظمی؛ اردو میں ترقی پسند تحریک ص ۱۸۸

اسے ایک حقارت بھرے لفظ اور اوتہہ کا نتیجہ تھا۔ ؎۱

اس طرح "کالی شلوار" کی سلطانہ جو قبیح زندگی گذارنے کے باوجود بھی مذہبی رسومات کا پاس رکھتی ہے۔ محرم کے لئے ایک کالی شلوار کی خواہش اس امر کی نشاندہی کرتی ہے۔ منٹو کی بڑائی یہ ہے کہ معمولی سے معمولی بات میں وہ ایک نئی بات پیدا کر دیتے ہیں اور وہی نقطہ پھیل کر افسانہ بن جاتا ہے۔ داخلی وخارجی کیفیات کی کشمکش اور تصادم کے ذریعہ سماج کو جھنجھوڑنا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جنس کے مسئلے پر منٹو نے بہت سارے افسانے لکھے جس کی وجہ سے انھیں جنس پرست کہا گیا۔ اور معاملہ عدالت پہونچا۔ مگر منٹو جنس کی اہمیت سمجھ چکے تھے۔ "دھواں"، "پھاہا"، "چوہے دان"، "ٹھنڈا گوشت"، اور "کھول دو" اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

ان افسانوں کے بعد منٹو کے تجربات اور مشاہدات کا دائرہ اور وسیع ہو جاتا ہے۔ جہاں جزئیات نگاری، کردار نگاری، سیرت ڈرامائی سچویشن، بیانیہ انداز، طنز و شوخی، معنی خیز جملے، سب ملا کر اسے کمال فن تک پہونچا دیتے ہیں۔

آزادی کے بعد ہونے والے فسادات پر منٹو جو افسانے لکھے وہ شاہکار ہیں۔ "ٹوبا ٹیک سنگھ" اس کی روشن مثال ہے۔

ترقی پسند تحریک سے متعلق افسانہ نگاروں میں وہ افسانہ نگار جن کے افسانے موضوع کیساتھ ساتھ فن کی بلندیوں پر پہونچتا نظر آتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ فکر وفن تعمیر و تشکیل کے ساتھ ہی ساتھ بیدی نے اردو افسانے کو نئے مزاج اور جدید رجحان سے ہم آہنگ کیا۔ انھوں نے بدلتے ہوئے معاشرے میں طبقاتی کشمکش، ذہنی کرب وہیجان، تاثیر و تاثر میں ڈوبے ہوئے لب ولہجہ کو ایک نئے انداز

؎۱ ڈاکٹر صادق : ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ ص ۱۵۲

میں پیش کیا۔ بیدی کے یہاں سب سے بڑی خوبی یہ نظر آتی ہے کہ وہ زندگی کے تلخ حقائق کی گہرائیوں تک جاتے ہیں۔ اور انھیں روشن کرنے میں ضبط و توازن کو ہاتھ سے نہیں دیتے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری ان کے افسانوں کو پڑھنے کے بعد ایک تاثر قبول کرتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر قاری کی بصیرت میں اضافہ ہوتا نظر آتا ہے۔

بیدی سماج و معاشرے کے چھوٹے سے چھوٹے واقعات کو اپنے افسانے کا موضوع بناتے ہیں۔ اور زندگی کا عمیق مطالعہ و مشاہدہ کرتے ہیں۔ زندگی کے ٹھوس حقائق کی کھوج اور سماج کی پر پیچ گتھیوں کو سمجھنے اور انھیں سلجھانے میں انھیں مہارت حاصل ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "دانہ و دام" ہے۔ جس کے افسانوں نے بیدی کو یک لخت صفِ اول کا افسانہ نگار بنا دیا۔ بیدی کے افسانوں پر روسی افسانوں کی چھاپ گہری ہے۔ پسماندہ اور اوسط طبقے کی زندگی میں ہونے والے نشیب و فراز، بھوک سے بلکتے عوام، ان کی محرومیاں، پریشانیاں، معاشرتی رسم و رواج اور خوشیاں انکے افسانوں میں واضح طور پر نمایاں ہیں۔ اس کے علاوہ بیدی کے یہاں جنس کا تصور الگ نوعیت رکھتا ہے۔ جو عصمت چغتائی اور منٹو سے یکسر جدا ہے۔ ان کے یہاں قدیم دیومالائی داستانوں کے قصے بھی ملتے ہیں۔ جو ان کے رومانی اور جبلی رشتے کی ترجمانی تو کرتے ہی ہیں۔ بلکہ دیومالائی اور اساطیر نقش و نگار کے ذریعہ موجودہ زندگی کو اس بلا سے وابستہ کر دیتے ہیں۔

بیدی کے یہاں کردار نگاری کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ کردار نگاری کو برتنے میں ان کا گہرا نفسیاتی مشاہدہ، ٹھوس حقائق اور فنی شعور غالب رہتا ہے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے۔ ان کی زبان زیادہ فنی اور باریک نہیں ہے۔ ان کے اسلوب میں لطیف طنز اور ہلکی مسکراہٹ بھی ملتی ہے۔ "گرہن"، "لاجونتی"، "اپنے دکھ مجھے دیدو"، "اغوا"، "دیوالیہ"، "لمبی سڑک"، "صرف ایک سگریٹ"، وغیرہ ان کے مشہور و مقبول افسانے ہیں۔

عصمت چغتائی نے اپنے معاصرین سے الگ اپنا میدان منتخب کیا ہے۔ اپنے

افسانوں کا موضوع ہندوستان کے مسلم متوسط طبقے اور معاشرہ کو بنایا ہے۔ جو زمیندارانہ اور جاگیردارانہ نظام کا لازمی خاصہ تھا۔ انھوں نے سب سے پہلے چہار دیواریوں کے اندر قید عورتوں کی بود و باش اور رہن سہن زبردستی لادی گئیں۔ مذہبی پابندیاں، توہم پرستی اور کھوکھلے رسم و رواج پر کاری ضرب لگا کر سماجی و جنسی حقیقت نگاری کو روشن کیا۔ عصری زندگی کا مطالعہ کرنے کے بعد انھیں معاشرے کی ناہمواری کے جو اسباب نظر آئے۔ مثلاً عورتوں کی ضرورتیں، انھیں مردوں کے برابر حقوق دلانے اور انکی آزادی کے لئے احتجاج کرتی نظر آتی ہیں۔ بالخصوص عورتوں کے ذہنی و جنسی کشمکش جوان کے دل و دماغ کو مضطرب کئے رہتے ہیں۔ ان کی ترجمانی بڑی فنی چابکدستی سے کرتی ہیں۔ معاشرے کی شوخ و طرار لڑکیوں کے گوناگوں مسائل کے ساتھ ہی ساتھ ان کے جنسی و ذہنی کرب کو نفسیاتی پیرائے میں بڑی بیباکی سے پیش کرنے میں سب سے آگے ہیں۔

یوں تو عورتوں کے مسائل کو کئی ترقی پسند افسانہ نگاروں نے پیش کرنے کی سعی کی مگر عصمت ہی وہ پہلی خاتون افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ان کی نفسیات کو سمجھا اور ان کی دکھتی رگوں پر انگلی رکھ دی۔ 'لحاف' ان کا مقبول افسانہ ہے جو ادبی حلقے میں معرض بحث بنا۔ انسانوں کی نفس پرستی اور سماجی بے راہ روی اور جنس زدگی کی کیفیتوں پر جو جارحانہ تبصرہ کیا ہے۔ وہ بظاہر پسندیدہ نہ ہوتے ہوئے بھی حقیقت کی موشگافی کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے بے شمار افسانے ان کے فن اور نظریے کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ "پیشہ" "میرا بچہ" "ڈائن" "ساس" "نیرہ" "جوانی" اور "چوتھی کا جوڑا" ان کے مشہور افسانے ہیں۔ ان میں جہاں اور خوبیاں ہیں اس کے ساتھ ہی ساتھ انسانی رشتوں کے پاس کو مقدم سمجھتی ہیں۔ فسادات پر ان کا افسانہ 'جڑیں' اہمیت کا حامل ہے۔

عصمت کو کردار نگاری کا سلیقہ خوب آتا ہے۔ ان کے کردار ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔ فن و تکنیک کے تجربہ کے ساتھ ہی ساتھ ان کا جداگانہ اسلوب

ان کے فن کو نکھارتا ہے اور ان کو عوامی زندگی بخشتا ہے۔ سادہ صاف زبان، مسلم معاشرے کی عورتوں کی بول چال برمحل محاورے اور روزمرہ کے بولے جانے والے جملے، موقع کی نزاکت سے چنیدہ الفاظ کا استعمال، رمز و طنز کے لطیف جوہر انھیں فن کی بلندی بخشتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی اپنا موضوع پنجاب اور اس کے دیہی علاقے کو قرار دیتے ہیں ان کے افسانوں کی زندگی کا دائرہ بڑی وسعت رکھتا ہے۔ سماجی، اخلاقی اور معاشرتی زندگی کی ترجمانی کے ساتھ ہی ساتھ ملکی سیاست اور بین الاقوامی محرکات کا پختہ رنگ بھی ملتا ہے۔ بالخصوص پنجاب کے رومانی حصار میں وہاں کے عصری مسائل ادنیٰ و پسماندہ طبقے کی مجبوریوں اور محرومیوں، جہالت، مفلسی، سماجی ناہمواری اور جدوجہد آزادی جیسے اہم موضوعات کو بڑی عمدگی سے پیش کرتے ہیں۔

ابتدائی افسانوں پر مقصدیت اور رومانیت کا رنگ کچھ زیادہ دکھائی دیتا ہے پنجاب کی تہذیب اپنے تمام لوازمات اور رسم و رواج سب سے الگ تھلگ ہیں۔ یہ افسانے ان کے مجموعہ "چوپال" میں موجود ہیں۔ لیکن "بگولے" میں وہ اپنی تھیم کچھ تبدیل کرتے ہوئے زندگی کا تلخ تجربہ کرتے ہیں پہلے دور کے افسانے دیہات کے تمام تر مسئلوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ لیکن "آنچل"۔ "اپنے اور طلوع و غروب" کے افسانوں میں ایک ٹھہراؤ اور پختگی آئی۔ مقصدیت میں وہ گیرائی اور گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ دوسرے جنگ آزادی کے پس منظر میں ہونے والے مضر اثرات کی موثر عکاسی "ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد" میں کیا ہے۔ اس طرح قاسمی کے افسانے اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتا ہے۔ اور تقسیم ہند کے بعد افسانے میں اپنی فنی قدر و قیمت کے باعث عروج کی منزل تک پہونچ جاتا ہے اسلوب بیان تاثیر و دلنشینی میں ڈوبا ہوا ہے۔

حیات اللہ انصاری جو شروع میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ اور

پھر اس سے الگ ہو کر کانگریس کا لبادہ اوڑھ لیا۔ لیکن ان کے افسانوں پر ترقی پسند تحریک کی بھرپور چھاپ ہے۔ ان کا پہلا افسانہ "بڈھا سود خوار" غریب طبقے کے ساتھ کئے گئے استحصال اور جبر وظلم کی بہترین مثال کے ساتھ وہ حقیقت نمائی بھی کرتے ہیں ان کا موضوع سماج کا نچلا اور پست طبقہ ہے۔ خصوصیت سے مزدور کسان بھوک سے بلکتے ہیں۔ عوام اور سماج کے تہہ دار پہلوؤں اور متعدد مسئلوں کو بڑی چابکدستی سے پیش کرتے ہیں۔ ہاں ان کا رویہ انسان دوستی کا ہوتا ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "انوکھی مصیبت" کے افسانے عین ترقی پسند رجحانات کے علمبردار ہیں "کمزور پودا" "ڈھائی سیر آٹا" اور "بھرے بازار میں" ہیں۔ انھوں نے حقیقت پسندی کا ثبوت دیا ہے "آخری کوشش" حیات اللہ انصاری کا ہی نہیں بلکہ اردو کے بہترین افسانوں میں قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے بعد کے افسانوں میں صحافت کا رنگ نمایاں ہے۔ جہاں انسان دوستی اور ملکی و قومی یکجہتی کا پہلو ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ان کی یہ کوشش شعوری ہے۔ تقسیم وطن اور فرقہ وارانہ فسادات پر ان کے کئی افسانے ملتے ہیں۔ "ماں بیٹا" "شکر گذار آنکھیں" ان کی انسان دوستی، احساس طبیعت اور داخلی کیفیات کے ترجمان ہیں۔ بول چال کی عام اور سادہ زبان ان کے افسانوں کی مابہ الامتیاز خصوصیت ہے۔

مختصر طور پر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے سلسلے میں یہ بات بڑے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے اردو افسانے کی روایت کو جس کی ابتدا پریم چند کے ہاتھوں ہوتی ہے، نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ اس میں تجربے بھی کئے نئے موضوعات سے آشنا بھی کیا۔ ملکی غیر ملکی افسانوں کو ناول بنا کر اپنے افسانے ترتیب دیے گویا افسانے کا ایک نیا دبستان قائم کر دیا۔ ان افسانہ نگاروں میں جنھوں نے اردو افسانے کو نئی جہت سے آشنا کیا۔ ان میں جن کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ ان کے علاوہ اپندر ناتھ اشک، اختر حسن رائے پوری، اختر انصاری، دیوندر ستیارتھی، بلونت سنگھ، خواجہ احمد عباس،

اختر اورینوی، مہندر ناتھ، ہنس راج رہبر، راماننند ساگر، ابراہیم جلیس، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، شکیلہ اختر، ممتاز مفتی، اور حسن عسکری وغیرہ کے علاوہ بہتوں نے افسانے کی روایات میں اضافہ کیا۔

تقسیم ملک کے بعد افسانہ نگاروں کی جو نسل پاکستان گئی وہاں ان کے مسائل یہاں کے مسائل سے الگ تھے۔ وہاں کی مٹی ان ادیبوں کے لئے بالکل نئی تھی۔ گو کہ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان کچھ زیادہ فاصلہ نہیں تھا۔ پھر بھی تہذیبی نقطہ نظر سے مغربی ہندوستانی اور شمالی ہندوستان کا ادیب نئی ذات اور شہریت کو پنجاب میں تربیت پائی ہوئی ذات اور شہریت سے الگ محسوس کرتا تھا۔ نتیجتاً یہی احساس ان کے افسانوں میں در آیا۔ پاکستان میں بھی تقریباً ۱۹۵۰ء تک ترقی پسند افسانہ نگار پورے سماج، گروہ اور طبقے کو ساتھ لے کر چلتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ان کے نزدیک فرد کی پہچان کا ذریعہ طبقہ یا سماج تھا۔ تقسیم ہند، پاکستان کا قیام اور پھر فرقہ وارانہ فسادات اور اس سے پیدہ شدہ ناخوشگوار حالات، ہجرت کا مسئلہ ایسے مسائل تھے۔ جسکی بنا پر فرد، سماج اور اپنے طبقہ سے الگ ہوتا گیا اور یاسیت کا شکار ہوگیا۔

پاکستان میں مارشل لا کے نفاذ کے بعد یہاں سے جانے والوں کو اپنا مستقبل تاریک نظر آنے لگا۔ اسی عدم سیانت کا احساس دھیرے دھیرے انھیں توڑنے اور ان کو مفلوج کرنے لگا۔ اسی طرح ہندوستان میں بڑھتی ہوئی غربت اور بیروزگاری، وہ ساری امیدیں جو آزادی سے وابستہ تھیں۔ آزادی ملنے کے بعد وہ یکسر خواب و خیال ہوگئیں۔ اس سے جو عوامی ردعمل ابھر کر سامنے آیا وہ دہشت گردی اور انارکی اور گوناگوں جرم زدگی میں ان کو اپنی فلاح و بہبود دکھائی دیا۔ نتیجہ اس کا یہ ہوا کہ پورا سماج فرقہ واریت اور جنگ کا شکار ہوگیا۔ کرسیوں پر بیٹھتے ہی رشوت، کرپشن، فرقہ وارانہ فسادات اور

اس کے علاوہ زبان کے ساتھ غیر منصفانہ رویے سے اردو افسانوں کو ایک نئے موضوع کے اظہار کا موقع مل گیا اور ایک نیا اظہار ابھر کر سامنے آیا۔ جسے علاقائی اظہار کہا جاتا ہے۔

آزادی کے بعد یک لخت ملک کا معاشرتی ڈھانچہ تبدیل ہونے لگا۔ گذشتہ صفحات پر یہ بات کہی جا چکی ہے کہ تقسیم ملک، پاکستان کا عالم وجود میں آنا، فرقہ وارانہ فسادات اور ان کے رد عمل ـــــ پھر دونوں ملکوں کے سیاسی، سماجی اور معاشی تحرکات اور وہ سارے عوامل جن کے سبب سماج بکھر چکا تھا۔ ہر طبقہ دوسرے طبقہ سے متصادم تھا۔ ماحول کی گھٹن، کرب واضطراب کا عالم، مایوسی، تنہائی، غیر عزتِ نفس کا احساس یہ وہ ماحول تھا، جس کے بیچ فرد بھٹک رہا تھا۔ اس کے سامنے بہت سارے مسئلے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی کے بعد جس نئی نسل نے افسانہ لکھنا شروع کیا وہ سماج، جماعت اور طبقے کو ساتھ نہ لیکر فرد کے ذہنی انتشار، داخلی جذبات اور کیفیات کو اجاگر کرنے لگا۔ یہی ان کے افسانے کی تھیم تھی۔ ان افسانہ نگاروں کے دلوں میں ایک کرب، خلش انتشار اور ایک بغاوت تھی۔ چنانچہ خارجیت سے ہٹ کر داخلیت کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ یہ حقیقت مسلم ہے کہ آزادی کے بعد بیس پچیس برسوں میں افسانے نے بیش بہا تجربے کئے ہیں۔ جو موضوعات فن وتکنیک اور اظہار وبیان کے لحاظ سے ہشت پہل تیشے کی حیثیت رکھتا ہے۔ افسانہ نگاری کی نئی نسل سے متعلق گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں۔

"نئی کہانی انحراف سے زیادہ اجتہاد اور انقطاع کے لمحوں کی پیداوار تھی۔ نئے افسانہ نگار فکر واحساس اور اظہار واسلوب کے اکثر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب، ایک خلش اور نئی آگ تھی۔ جو ان کے پورے وجود کو جلائے دے رہی تھی۔ خوابوں کی شکست، سائنس کی تکنیکی

> جیت لیکن روحانی ہار فرد کی بے بسی وقت کی گذران نوعیت لیکن تسلسل، وجودی ذمہ داری کی وحشت، باطن کے اسرار کے تجسس انام رشتوں کی نوعیت کی پہچان، شخصیت کے زوال اور آگہی کے آشوب سے بچنے کی جستجو یہ اور ان سے ملتے جلتے عوامل۔،، [1]

آزادی کے بعد خاص طور سے دو بلند قامت شخصیتیں اپنی اعلیٰ صلاحیت، فنی شعور اور اظہار و بیان کے باعث اُبھر کر سامنے آتی ہیں۔ اپنے امتیازی انداز بیان اور خاص فکر و آگہی کی وجہ سے انھیں دو گروپ میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ یہ دونوں گروپ کے افسانہ نگار ترقی پسند تحریک سے منسلک نہیں ہیں البتہ غیر شعوری طور پر وہ ترقی پسند نظر آتے ہیں۔ ان میں پہلا نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔

قرۃ العین حیدر جو پہلے سے لکھ رہی تھیں۔ بلا کی ذہانت، گہرا مشاہدہ رکھتی تھیں ان کے افسانوں میں خاص طور سے اودھ کی جاگیردارانہ قدروں کے مٹنے کا نوحہ و ماتم اور ان سے متعلق Nostalgia ہے اور جھلاہٹ سے ابھرنے والی ایک کراہ ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فن و ہیئت اور مواد و اسالیب کے لحاظ سے ان کے افسانے انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں مزدور کا درد بھی ہے۔ اور قدیم مشترکہ کلچر اور ان کے صدیوں پرانے رشتے، ماضی کی بازیافت اور وقت کا تسلسل بھی ان کے خاص موضوعات ہیں۔ تکنیک و اسلوب ان کا اپنا ہے۔ ان کا فکر و فلسفہ جسے وہ کبھی کرداروں کے شعری اسلوب میں اور کبھی کرداروں کے نفسیاتی پیرائے میں ادا کرتی ہیں اور کبھی وقت کے بہاؤ کی تکنیک سے اور کبھی Association of Ideas

---

[1] ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ نیا افسانہ، روایت سے انحراف: بحوالہ اردو افسانہ۔ روایت اور مسائل صفحہ ۴۳۸

اور حوالہ جات References کے سہارے موضوعات کا برتاؤ Treatment تھوڑا گہرائی لئے ہوتا ہے۔ ان تمام لوازمات کے ساتھ ان کا فن سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں کے ذریعہ اعلیٰ طبقے کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے ایک محدود دائرے میں پھنس کر رہ جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے دانشور طبقہ ہی ان کے افسانے سے محظوظ ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں سے قطع نظر ان کے افسانے پرکشش ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے ان کی اعلیٰ بصیرت اور مہارت کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان کے افسانوں کے کئی مجموعے چھپے "ستاروں سے آگے"، "شیشے کے گھر" اور "پت جھڑ کی آواز" کے کئی افسانے لائق اعتنا ہیں۔ "سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات" فلسفیانہ ہونے کے باوجود قاری کی دلچسپی قائم رہتی ہے۔

دوسرا نام انتظار حسین کا ہے۔ انتظار حسین کو اپنی آبائی سرزمین سے جدا ہونے کا شدید غم ہے۔ ہجرت اور ہجرت کے بعد اپنے آبائی وطن کی محبت اور ماضی کی سرگذشت (Nostalgia) سے جو افسردگی ان میں پیدا ہو چکی تھی وہ افسانے کی صورت میں رونما ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کا اسلوب تمثیلی واساطیری ہے۔ داستانوں قدیم حکایتوں اور فیلس کو آج کے عصری آگہی کے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں۔ علامتوں کا بھی التزام برتتے ہیں۔ متھ (MYTH) سے شروع کر کے آج کے دور سے ملا دیتے ہیں۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ باتوں کو مختصر پیرائے میں ادا کر دیتے ہیں۔ گویا دریا کو کوزے میں بند کر دیتے ہیں۔ "آخری آدمی"، "زرد کتا"، "ہم سفر"، "کایا کلپ"، اور "شہر افسوس" وغیرہ انکا نمائندہ افسانے ہیں جو ان کے فن کی بہترین ترجمانی کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے بیچ جو تیسرا گروپ ابھرتا ہے، فن تکنیک اور اظہار و اسلوب کے لحاظ سے ان میں خاص طور سے دو طرح کے لکھنے والے سامنے آتے ہیں۔ ایک گروپ جن کی جڑیں ترقی پسندوں سے شعوری غیر شعوری طور پر جڑی نظر آتی

ہیں۔ جو افسانے کو نئے عوامل، عصری حسیت، جدید مزاج، نئے آہنگ کے ساتھ تبدیل کرتے ہیں۔ جنھیں نئی زندگی اور مسائل کی فکر ہے۔ البتہ ان کے یہاں بغاوت کا جذبہ کچھ مدھم ہے اس رجحان کی نمائندگی رام لعل، جوگیندر پال، کلام حیدری، شرون کمار ورما، غیاث احمد گدی، جیلانی بانو، اقبال مجید، اقبال متین، رتن سنگھ، عبدالستار، ستیش بترا، قیصر تمکین، عابد سہیل، واجدہ تبسم، غلام الثقلین، آمنہ ابوالحسن، امر سنگھ، عوض سعید وغیرہ کرتے ہیں۔

ان میں کچھ ایسے باکمال، ذی فہم اور سنجیدہ صاحب قلم ہیں۔ جنھوں نے افسانے کو فن و تکنیک کے جدید ترین تجربوں سے روشناس کرایا اور روایت کو باقی بھی رکھا۔ کچھ حضرات ایسے بھی ہیں جنھوں نے علامت اور تمثیل کا بھی التزام برتا۔ ان افسانہ نگاروں کے سامنے عہد حاضر کا شکستہ دل انسان ہے۔ اس کی بیکسی، مایوسی ذہنی انتشار، استحصال کا جوا جسکی گردن میں پڑا ہوا ہے۔ (ان کے) سامنے معاشرہ کی بے بس زندگی ہے۔ ان کے پیش نظر وجودیت کا فلسفہ ہے۔ رمزیت، غیبیت اور اشاریت کے امتزاج نے حقیقت پسندی پر زور دیا۔ غیر مرئی اور بے نام جذبوں کو زبان اور نام عطا کیا۔ اور انسان کے فطری تقاضوں کو اپنا موضوع بنایا۔" [۱]

رام لعل کے افسانے عصری اعتبار سے جدید تو نہیں ہیں مگر کسی حد تک اس پر جدیدیت کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ روایتی اسلوب کے ساتھ جدید لوازمات کو برتتے ہیں کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ اور واقعات کا التزام اس انداز سے کرتے ہیں کہ کردار کا شخصی پہلو نمایا ہو جاتا ہے۔ رام لعل علامت کا بھی استعمال کرتے ہیں 'چاپ'، 'حیرت زدہ لڑکا'، 'تین بوڑھے' وغیرہ ان کے مشہور افسانے ہیں۔

---

[۱] عصمت جمیل، جدید اردو افسانہ "مشمولہ صبح نو" اپریل ۱۹۷۰ء ص ۱۶

جہاں تک جوگیندر پال کا سوال ہے ان کا اپنا مخصوص لب و لہجہ ہے۔ عصری زمانہ کی زندگی کے پیچیدہ مسئلوں کو اپنی تخلیقی قوت کے سہارے پیش کرتے ہیں۔ وسیع مطالعہ، تجربہ اور مشاہدہ کے باعث ان کے افسانے میں زندگی کی تابناکیاں جھلکتی ہیں۔ "بہروپ" پرش اور پشو، رسائی، بازیافت، چار درویش، کتھا ایک پیپل کی، قابلِ ذکر افسانے ہیں۔ جوگیندر پال افسانچہ بھی لکھتے ہیں "سلوٹیں" افسانچوں کا بہترین نمونہ ہے۔

کلام حیدری پہلے سے لکھ رہے ہیں۔ فکر و فن کے لحاظ سے ان کا اپنا مقام ہے۔ حیدری نہ تو ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کرتے ہیں اور نہ حال سے بلکہ ان کے یہاں ترقی پسند اور جدیدیت کا بہترین امتزاج ملتا ہے۔ علامتی، تجریدی افسانے بھی لکھتے ہیں۔ فلسفۂ وجودیت سے کافی متاثر ہیں۔ اپنے افسانے بیانیہ اسلوب میں لکھتے ہیں۔ ان کے افسانے "بے نام گلیاں"، صفر، "الف لام میم"، اسیر، کہانی سو گئے۔ بازوکیوں کٹے، قاتل، اب اور خودکشی، قابلِ ذکر ہیں۔

غیاث احمد گدی پرانے افسانہ نگار ہونے کے باوجود جدید افسانہ کے فن کو سلیقے سے برتتے ہیں۔ فن کا آغاز روایتی انداز میں کرتے ہیں۔ بابا لوگ، کبوتری، اندھے پرندوں کا سفر، ان کے پرانے رنگ کے افسانے ہیں۔ شعور کی رو کی تکنیک، ڈرامائی عنصر اور اپنے شیریں و صاف ستھرے لب و لہجہ کے ساتھ نئی حسیت اور عصری ضرورتوں کو افسانوں کی گرفت میں لے آتے ہیں۔ نئے طرز کے افسانے جن کا اسلوب بہر حال روایتی انداز کا ہے۔ جدید افسانے کے فنی اصول پر پورے اترتے ہیں۔ "جوہی کا پودا اور چاند تانے اور ربھاٹے"۔ پرندہ پکڑنے والی گاڑی۔ "ڈوب جانیوالا سورج" وغیرہ بلاشبہ بہترین افسانے ہیں۔ جس کی وجہ سے انھیں کافی پذیرائی ہوئی۔

جیلانی بانو کے یہاں پرانا اور نیا رنگ دونوں ملتا ہے۔ خاص طور سے انکے

افسانے حیدر آباد کے پس منظر میں ہوتے ہیں۔ "پرایا گھر" ان کا مشہور افسانہ ہے۔ اسکے علاوہ کئی مشہور افسانے لکھ چکی ہیں۔

اقبال مجید نے روایتی اور جدید دونوں طرز کے افسانے لکھے ہیں۔ وہ عصری مسائل کو قدیم اسلوب میں پیش کرتے ہیں۔ پرانے فن کی چھاپ بھی افسانوں میں موجود ہے فرد کی داخلی کیفیت اور ذہنی انتشار سے زیادہ ان کی نگاہیں اس کی خارجیت پر مرکوز رہتی ہیں۔ "تھکن"، "پیٹ"، اور "دو بھیگے ہوئے لوگ" ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ اقبال متین بھی اپنے افسانوں میں نیا پن پیش کرتے ہیں۔ "اُجلی پرچھائیاں" میں شامل افسانوں کے علاوہ "دردیدہ" بہترین افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ رتن سنگھ کا شمار مقبول افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ شروع کے افسانوں میں خاص طور سے اپنی سرزمین پنجاب سے منقطع ہونے کا احساس غم ملتا ہے۔ بعد کے افسانوں میں اپنے عہد کے مسائل کی عکاسی علامتی اور خاص طور سے اپنے اسلوب بیان سے دلکشی پیدا کی ہے۔ "واپسی"، "ہزاروں سال لمبی رات"، "سوکھی ٹہنیوں میں اُٹکا سورج" بطور خاص ہیں۔

قاضی عبدالستار کا انداز بالکل جداگانہ ہے۔ انھوں نے یوپی کی زوال پذیر تہذیب کے پیدا شدہ ایک خاص طبقے کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ انحطاط پذیر جاگیردارانہ نظام کے جاگیرداروں کی مجبوری اور بے چارگی کو بڑی مہارت کیساتھ نمایاں کیا ہے بیان کے لحاظ سے افسانوں کا اسلوب روایتی ہے۔ گو کہ اس اسلوب میں ادھی الفاظ و محاورے جان پیدا کر دیتے ہیں "پیتل کا گھنٹہ"، "سوچ"، اور "ماڈل ٹاون" کا شمار قابل قدر افسانوں میں ہوتا ہے۔ آمنہ ابوالحسن (مجموعہ کہانی) اور واجدہ تبسم (مجموعہ شہر ممنوع) کے افسانے حیدر آباد کے پس منظر میں اپنی نوعیت سے بالکل الگ تھلگ ہیں جو وہاں کی مقامی تہذیب اور سربستہ اسرار سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ یہاں صرف ان افسانہ نگاروں کے نام گنوانا مقصود نہیں، بلکہ ان رجحانات کی نشاندہی کرنا ہے۔ جو کسی بھی نوعیت سے

ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

۱۹۵۵ء اور ۱۹۶۰ء کے درمیان ایک رجحان تیزی سے آگے بڑھا۔ ان افسانہ نگاروں کا ترقی پسندوں کے خلاف کھلا ردعمل تھا۔ ان کے افسانے جدیدیت سے مختلف تھے۔ اور ظاہر ہے کہ جدیدیت اور ترقی پسندی میں مستقل ٹکراؤ شروع ہو چکا تھا۔ دراصل روایت اور بندھے ٹکے اصولوں سے آزاد افسانے کو بالکل آزاد کر دینے کی شعوری کوشش بھی جسے ہم "نیا افسانہ" یا جدید افسانہ کہتے ہیں یہ افسانے فن و تکنیک کے لحاظ سے ترقی پسند افسانوں سے مختلف تھے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی اور تکنیک کے لحاظ سے بھی ان افسانہ نگاروں کے اپنی ذات اور ذات کا کرب ہی خاص مسئلہ تھا۔ انھیں سماج اور معاشرے سے کچھ بھی لینا دینا نہیں تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ زندگی اپنی تمام برائیوں کے ساتھ حسین ہوتے ہوئے بھی بدصورت ہے۔ بلا اس کا لحاظ کئے ہوئے کہ ان کا قاری ان کو سمجھ بھی پاتا ہے یا نہیں۔ ان کا خیال تھا کہ ان کی یاسیت زدگی نے انہیں قدم قدم پر خوف کا احساس دلایا اور انہیں قدم قدم پر شکست سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں زندگی کی سمت جو دی ہے وہ منفی ہے۔ لیکن ترقی پسندوں کا یہ رویہ مثبت تھا۔ یہی نہیں انھوں نے ایسی ایسی علامتیں بھی ایجاد کیں جس میں شکست اور خوف کا احساس تھا۔ یہ علامتی افسانے جدید افسانے کے نام سے مشہور ہوئے۔

اس طرز کے افسانہ نگار مغربی ادب کے اندھے مقلد ہیں۔ خاص طور سے کافکا، ورجنا وولف، البرٹ کامیو، ژاں پال سارتر، جیمس جوائس کا مطالعہ کرنے کے بعد اس کے افکار کو افسانے کے فن میں ڈھال دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں علامت اور تجریدیت کی بہتات ہے۔ جیسا کہ گذشتہ صفحات میں لکھا جا چکا ہے کہ جدید افسانہ نگار کے سامنے جو ملک کے نشیب و فراز، ذہنی انتشار اور اپنے وجود کے خود فنا ہونے کا خطرہ پیدا ہو گیا تھا علاوہ ازیں بین الاقوامی حالات جس کے سبب وہ خارجیت سے ہٹ کر انھوں نے داخلیت کو اپنے

افسانوں کا موضوع بنایا۔ جس سے یک بیک ایسی تبدیلی ہوئی کہ وہ ششدر رہ گئے۔
پھر علامتی اور تجریدی افسانے لکھے جانے لگے۔ یہ علامتی اور تجریدی کہانیاں اپنے اندر ایک وسیع مفہوم رکھتی ہیں۔ کوئی ایک علامت کے سہارے کچھ الفاظ میں زندگی کے متنوع اور وسیع مفاہیم ادا کئے جانے لگے۔ کچھ خاص جملے اپنے اندر اتنی بلاغت رکھتے ہیں کہ انھیں سمجھنے پر سارا مفہوم واضح ہوجاتا ہے۔ جنھیں پڑھنے کے بعد قاری سوچنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اور ابلاغ کا مسئلہ شروع ہوجاتا ہے۔ ان کے افسانے میں اسکا ابلاغ ناگزیر ہے یا نہیں۔ اپنے عصری روح کی بےچینی محسوس ہوتی ہے۔ علامتی افسانوں کے ساتھ ہی ساتھ تجریدی افسانے بھی لکھے گئے۔ لیکن ان کی تعداد بہت کم ہے۔ واضح رہے کہ علامت اور تجرید دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ علامت اظہار اور اسلوب کا مسئلہ ہے۔ خاص طور سے رمزیت، کنائے، تلمیح، قدیم قصہ کہانیاں اور مذہبی رنگ کو آج کے حالیہ تقاضوں سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ماضی کی روشنی سے حال کی تاریکی منور کی جاتی ہے۔ جبکہ تجرید خالص تکنیکی چیز ہے۔ تجریدی افسانہ نگار روایتی لوازمات کو (پلاٹ زماں و مکاں اور اتحاد و تاثر وغیرہ کی قید سے بالکل آزاد) توڑ کر انسان کے ذہنی کرب، متصادم نفسی کیفیات و جذبات و جنسیات کو اُجاگر کرتا ہے (یہ ایک الگ بحث ہے)

ان کے افسانوں کے موضوعات سماجی نہ ہوکر ذاتی اور انفرادی ہیں۔ سماج کے مقابلے فرد کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں ذات کا کرب انتشار تنہائی اور ہیبت ملتی ہے داخلی مسائل کو اپنے افسانوں کی اساس (Base) بناتے ہیں۔

اس رجحان کو فروغ دینے میں انور سجاد، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، دیویندر اسیر، خالدہ اصغر، کمار پاشی، انور عظیم، بلراج کومل، اور رشید امجد کے نام بطور خاص ہیں۔ ان کے علاوہ اور دوسرے افسانہ نگاروں نے علامتوں کا

استعمال کیا۔ مگر یہ لوگ اپنا مخصوص مقام اور اپنی پہچان رکھتے ہیں۔

انور سجاد کے افسانے موضوع اور تکنیک کے لحاظ سے اپنی خود شناخت ہیں۔ ان کے افسانے علامتی سے زیادہ تجریدی ہوتے ہیں۔ شاعری، مصوری، ڈرامائی عنصر کے ساتھ ہی ساتھ شعور کی رو کی تکنیک کو بڑے سلیقے سے اور فنی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا موضوع انسان کے داخلی کرب، ذات اور وجود کی پہچان، ذہنی تناؤ، ماحول میں پرورش پارہے استبداد و انسان کی مظلومیت وغیرہ ہیں۔ شعور کی رو اور فلسفہ وجودیت کا غلبہ ہے۔ انور سجاد ژاں پال سارتر سے زیادہ متاثر ہیں۔ ان کے فن کو سمجھنے کے لئے کیلر، گائے، بچھو، نمار نقش، پتھر لہو کتاب، سنڈریلا، مکھی کا مونولانگ' اور مشہور افسانہ "کونپل" کا مطالعہ ضروری ہے

بلراج مینرا کا انداز اپنے ہمعصر افسانہ نگاروں سے کچھ جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔ اعلیٰ صلاحیت اور فن پہ اچھی گرفت کے باعث ان کے علامتی و تجریدی افسانے پر کافی بحث چلی۔ مینرا کے افسانوں میں لاشعور کی بڑی اہمیت ہے۔ ان کے افسانے کا فرد اپنی پہچان سماج و معاشرے سے نہیں کرتا۔ بلکہ اپنے ذات کے متعدد پہلوؤں کو روشن کرتا ہے۔ ماحول کی گھٹن، انفرادیت کی بازیابی، خوف، عصری طمانیت اور سماجی مایوسی غالب ہے۔ کچھ افسانوں کو چھوڑ کر جب وہ شعوری طور پر افسانہ لکھتے ہیں۔ ان میں ہیئت کے جدید تجربے قاری کے لئے ابلاغ کا مسئلہ پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قاری سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ 'مقتل' وہ، ریپ پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ' کمپوزیشن سیریز وغیرہ ان کے کافی مقبول افسانے ہیں۔

سریندر پرکاش فرد کے ذہنی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع قرار دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں قدیم ہندوستانی تہذیب آج کے عصری تقاضوں کے حامل ہیں۔ ہندو دیومالا کو اپنی کہانیوں میں بڑی خوبصورتی سے سموتے ہیں۔ فرد

کی آسودگی، داخلی شخصیت کے بکھراؤ، کرب وذات کی تلاش، فرد کی شعوری و تحت الشعوری کیفیات کا اظہار علامت کے ذریعہ کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں پر فلسفہ و منطق کی بالادستی قائم ہے۔ ساتھ ہی ساتھ گنجلک ہیئت کی وجہ سے قاری سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" "بدوشک کی موت"۔ "رونے کی آواز" "تلقارشن" جیسے افسانے قاری کے ذہن سے باہر کی چیز ہیں۔ ان کے افسانے افہام وتفہیم سے ماورا ہیں۔ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے۔ نہ خود سمجھ کر لکھا ہے اور نہ دوسروں کو سمجھنے کی دعوت دی ہے۔ البتہ پرکاش نے "بجوکا" جیسا معیاری افسانہ لکھ کر اردو افسانے کو جلا بخشی ہے۔

احمد ہمیش اپنے افسانوں خود وجودیت کی علامتیں استعمال کرتے ہیں۔ انکے مطابق انسان برائیوں اور غلاظتوں کا مجموعہ ہے "مکھی، گوبریلا۔ افسانے موضوع بحث رہے ہیں۔ "کہانی مجھے لکھتی ہے" ان کا تازہ افسانہ ہے۔ موضوع اور نگارش کے لحاظ سے ناپختہ ہیں۔ جسمیں برصغیر کی پُر درد اور مصیبت زدہ سماجی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ جس مقصد سے لکھی گئی ہے۔ وہ ابلاغ ہے مگر اسمیں وہ کامیاب نہیں۔

جدید افسانے کے ارتقا میں انور عظیم اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں۔ داخلی جذبات، تنہائی کا عذاب، فرد کی گمشدگی وغیرہ ان کے موضوعات ہیں۔ افکار وخیالات نئی سمتوں کی طرز موڑ کر ایک نیا رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ عصری آگہی سے ان کے افسانے ہم آہنگ ہیں۔ ان کی بے جا طوالت قاری کے لئے تکلیف دہ ہے "قدرات کا،، انکے فن کو پرکھنے کے لئے کافی ہے۔

کمار پاشی اپنے خاص انداز سے پہچانے جاتے ہیں۔ ہیئت پر کافی زور دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں الجھاؤ اور ابہام زیادہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سنجیدہ قاری کے علاوہ اور لوگوں کے بس کی بات نہیں "پہلے آسمان کے زوال" کے افسانے

مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ "صد سطری حکنامہ" کا شمار اچھے افسانوں میں کیا جاتا ہے۔

خالدہ اصغر، موضوعات اور اظہار دونوں طرح سے انتظار حسین کے قریب ہیں خالدہ اصغر اساطیری اسلوب اپنائے ہوئے ہیں۔ ان کے یہاں تقریباً سبھی افسانوں کے موضوعات میں ہجرت اور موت کا خوف ملتا ہے "ہزار پایہ سواری" قابل ذکر افسانے ہیں۔

اس رجحان کی پیروی کرنے والوں میں اور دوسرے افسانہ نگار ہیں۔ جو ان موضوعات اور اپنے مخصوص اظہار کے ذریعہ علامتی اور تجریدی رجحان کو عام کیا۔ جیسے براج کومل کا "کنواں"۔ دیویندر اسیر کا "مردہ گھر" سمیع آہوجہ کا "برسات کی رات" "تتلی کا جسم" اور "سمندر کا پیٹ" مسعود اشعر کا "آنکھوں پر دونوں ہاتھ"، "ٹوٹا پھوٹا گھر" اور غلام الثقلین نقوی کا "لمحے کی موت" اور "سبز پوش" کافی پسند کئے گئے۔ ان کے علاوہ وہ افسانہ نگار جو اس تحریک (جدیدیت) سے باقاعدہ وابستہ نہیں ہیں۔ بہترین علامتی افسانے لکھ کر افسانوی ادب کو مالا مال کرنے کا ذریعہ بنے۔

مندرجہ بالا سطور میں جن علامتی اور تجریدی افسانوں کا تذکرہ کیا گیا۔ ان میں کچھ افسانے علامت اور تجرید کے اعتبار سے اچھے ہیں۔ بیشتر جو چونکا دینے والے ہیں۔ اور مرعوب کن خیالات اور اس پر طرفہ ستم کی جدیدیت کا وہ غلاف چڑھا دیا ہے کہ طبیعت پڑھ کر از خود متنغض ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ افسانے کا امتیازی وصف اور افسانویت (کہانی پن) کا جنازہ نکل جاتا ہے۔ غور و فکر اور تلاش و جستجو کے بعد بھی قاری مفہوم کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ ادبی حلقہ میں بڑا شور شرابا مچا اور متعدد طریقے کی بحثیں اٹھ کھڑی ہوئیں۔ کچھ لوگ چند دنوں تک اس روایت کو اپنائے رہے اور پھر کنارہ کش ہو گئے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زندگی و سماج کے حالات اور عصری تقاضے بدلتے رہتے ہیں۔ اور انھیں محرکات کو فنکار اپنے فن میں جذب کرتا رہتا ہے ڈاکٹر

محمد عقیل رضوی لکھتے ہیں ۔

"ہر نسل اور ادیب اپنی سماجی تبدیلیوں ۔ بدلتے ہوئے نئے مسائل نئے تاریخی موڑ فن کی نئی ساکھ اور اپنے مجموعی فکر و فن کے تاثر سے پہچانی جاتی ہے ۔ " لے

۱۹۶۰ء کے بعد اور ۱۹۷۰ء کے قریب نئی نسل کے افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد ابھر کر سامنے آتی ہے ۔ جو ترقی پسند تحریک اور جدیدیت سے یکسر مختلف اپنی راہ آپ بناتے ہیں اس نسل کے افسانہ نگار اپنی صلاحیت اور نیا ذہن سے کام لیتے ہیں ، اور افسانے کو نیا مزاج عطا کرتے ہیں ۔ افسانے کے ضروری عنصر ، کہانی پن کے ساتھ ہی ساتھ بدلتے ہوئے حالات زندگی اور سماج کے عصری مسائل کو اپنے افسانوں میں بڑی جرات اور فنکارانہ انداز میں سموتے ہیں ۔ جدید ترین افسانہ نگار کائنات اور اپنی ذات کو ایک نئی نظر سے دیکھتا ہے ۔ اور سماج کے اہم تقاضوں کو سمجھنے کی بھرپور کوشش کرتا ہے ۔ یہی وہ باتیں ہیں ۔ جن کے باعث اپنی انفرادی نوعیت اور اپنی الگ شناخت کرانے میں منہمک ہیں ان میں کچھ ایسے بھی ہیں جو پہلے سے لکھ رہے تھے ۔ لیکن دراصل نئی نسل کے افسانہ نگار جن کے افسانے کو نئی آواز ، تیسری آواز ، نئی کہانیوں اور نئے افسانے جیسے ناموں سے موسوم کیا جاتا ہے ۔ جو اپنے پیشتر افسانہ نگاروں سے منفرد اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں ۔

نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے موضوعات ذات اور فرد نہیں رہے ۔ بلکہ ان لوگوں نے عصری تقاضے اور اپنے گرد و پیش کے حالات کو اپنا موضوع بنایا ۔ ان کا اسلوب بیانیہ نہیں رہا ۔ انھوں نے سریندر پرکاش اور انور سجاد کے علامتی اور تجریدی

لے ڈاکٹر محمد عقیل رضوی نئی نسل نئی کہانیاں : مشمولہ بیس نئی کہانیاں علی احمد فاطمی صفحہ ۱۲

فن سے استفادہ کیا۔ اور بیدی، قرۃ العین حیدر کے مخصوص اسلوب سے بھی — نئی نسل کے افسانہ نگار "تنہائی کا مسئلہ نہیں بنتے" ہیں بلکہ حالات کے مطابق خود کو ڈھالنے میں سرگرم ہیں۔ نئے مسائل، نئے تقاضے، نئی حسیت اور اظہار کے جدید پیرائے کو اپنے افسانوں میں جذب کرتے ہیں۔ البتہ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے لکھنے کی رفتار بڑی دھیمی ہے۔ نئی نسل کے افسانے ابہام و تفہیم کیلئے کوشاں ہیں وہ افسانے کو ایک مخصوص منزل پر چھوڑ دیتے ہیں۔ جہاں قاری خود فیصلہ کرنے پر مجبور ہو۔ اس کے باوجود بھی قاری سے انکا رشتہ قائم رہتا ہے۔ ان میں بعض لکھنے والوں میں ابھی وہ پختگی اور ٹھہراؤ پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں فنی کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔ نئی کہانیوں سے متعلق سید محمد عقیل نے اپنا جو زاویہ نظر پیش کیا ہے۔ اس سے جدید ترین کہانیوں کا رجحان صاف ظاہر ہوتا ہے۔

یہ خود اختیاری OPTION کی صورت نئی کہانیوں میں بالکل نئی بات ہے جو قاری اور سامع کے لئے سوچنے کا موقع فراہم کرتی جاتی ہے۔ یہ تبدیلی علامت اور لایعنیت ABSURDITY کے بعد کی تبدیلی ہے۔ اور فی الحال اس میں ترقی کے امکانات اچھے ہیں۔ قاری کے لئے خود اختیاری OPTION کی صورت، پرانے افسانہ نگاروں کے ابلاغ سے بھی الگ ہے۔ اور جدیدیت کے خود میں گم ہو جانے والی ترکیب DEVICE سے بھی الگ۔ اسے قرۃ العین حیدر کی نسٹالجک جذباتیت میں بھی نہیں شامل کیا جا سکتا۔ اس طرز میں نہ غصہ ہے نہ جھنجھلاہٹ، نہ الزام تراشی۔ بس ایک گہرا تاثراتی بیان جو ذہن کے خانوں سے ہوتا ہوا واقعات میں پھیل گیا ہے۔ آج کی نئی کہانی کا یہی مزاج ہے۔" [1]

---

[1] علی احمد فاطمی، بیس نئی کہانیاں، دیباچہ سید محمد عقیل رضوی

اس طرز کے لکھنے والوں کا ایک کارواں اپنی منزل کی تلاش میں بڑھ رہا ہے جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ اس طرح کے لکھنے والوں نے اپنی ایک مخصوص علیحدہ پہچان بنائی ان میں کچھ نام ایسے ہیں جن کے افسانوں کی خاصی پذیرائی ہوئی ان میں سلام بن رزاق، انور خاں، حسین الحق، سید محمد اشرف، انور قمر، حمید سہروردی، انیس رفیع وغیرہ کی خدمات کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے علاوہ نئی نسل کے لکھنے والوں کی بڑی لمبی فہرست ہے جنہیں دو مختلف خانوں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے خانے میں سلام بن رزاق کا "زنجیر ہلانے والے"، "کالے ناگ کے پجاری"، "بجوکا"، "ننگی دوپہر کا سپاہی" احمد یوسف کا "خبر دشت و بیاباں کی"، "ایک جہاں زندانیوں کا"، "پرندہ ایک نگار خانے کا"، "میرا ہی لہو"، "غم زدوں کی بارات"۔ انور قمر کا، ہاتھیوں کی قطار، قیدی، منو کی ارتھ میں یاترا، کابلی والا کی واپسی، کیلاش پربت، ۔ حسین الحق کا، خارسب، اتم کتھا، اندھی دشاؤں کے سامنے، چہرہ بس چہرہ، منظر کچھ یوں ہے، جو تھا قصہ، دھند، عبدالصمد کا، اوس اور کرن، نہیں، کمال بیل، بت، بارہ رنگوں والا کمرہ، رضوان احمد کا، سرد راہوں کے مسافر، انیس اشفاق کا، ایک سر بریدہ، آخری آدمی، ظفر اوگانوی کا، قیامت، انٹر مورس اور میں، بیچ کا ورق، م ق خاں کا، کنواں، تعاقب، ٹوٹا ہوا پل، انور نزہت کا، نئی روشنی کے افسانے، علی امام کا، نہیں، ایک نسبی سلسلہ، ملبے کے نیچے دبا ہوا ہاتھ، رپورٹ، ساجد رشید کا، اندھیرا اندھیرا، شارق ادیب کا، ایک منٹ اور سید محمد اشرف کا ڈار سے بچھڑے، لکڑبگھا رو دیا، طارق چھتاری کا "آخری سیڑھیاں" چھلاوا، پوٹریٹ، صبح کاذب اور چابیاں۔ انیس رفیع کا 'اب وہ اترنے والا اور قاف ان کے علاوہ فیروز عابد، سجاد نظر وغیرہ کے افسانے کافی مشہور اور مقبول ہوئے۔

المختصر یہ کہ نئے افسانہ نگار مبہم علامتوں اور ابہام کے دھندلکے سے ہٹ کر کہانی پن (جو افسانے کا لازمی جز ہے)، کو زندگی کی ضرورتوں اور عصری سماجی تقاضوں کو

نئے پیراہن اور نئے مزاج سے آشنا کرا رہے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں سے اچھی توقعات وابستہ ہیں۔ اور اردو افسانہ نگاری مستقبل روشن نظر آتا ہے۔

مجموعی طور پر اردو افسانے نے اپنی چھوٹی سی عمر میں موضوعات، فن و تکنیک اظہار و اسلوب، غرضیکہ ہر لحاظ سے بوقلمونیوں سے مالامال ارتقائی سفر طے کیا ہے (اور آج بھی سرگرم ہیں)، بلاخوف تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو افسانے نے اپنا ایک معیار اور ایمیج بنایا ہے جسے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ کل کا افسانہ کیا ہوگا؟ اس سلسلے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ کل کی زندگی ہی کل کا افسانہ ہوگی۔

---

۵ علی احمد فاطمی: بیس نئی کہانیاں، دیباچہ سید محمد عقیل رضوی

باب دوم

ناولٹ کا فن

مغربی ادب میں ناولٹ کا آغاز و ارتقا،
ناول کی خصوصیات اور ناول و ناولٹ میں فرق
افسانے کی خصوصیات اور افسانہ و ناولٹ میں فرق
ناولٹ کا فن

اردو میں ناول کا فن انگریزی ادب کے توسط سے آیا[1]۔ ناولٹ Novelette انگریزی لفظ ہے۔ جس کے معنی مختصر ناول یا ناولچہ ہے۔ دراصل انگریزی لفظ Novel لاطینی کے Novella اطالوی اور اسپینس لفظ Novilla اور فرانسیسی لفظ Nouvella سے لیا گیا۔ یہی اطالوی لفظ Novella کی اساس پر انگریزی لفظ ناولٹ (Novelette) وضع کیا گیا گو کہ بحیثیت صنف ادب Novella اور ناولٹ میں فرق ہے۔ جسے مثال کے طور پر چودھویں اور بیسویں صدی کے درمیانی عہد کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔

چودھویں اور سولہویں صدی کے بیچ اٹلی میں جو Novellas لکھے جا رہے تھے ان میں ہیرو کی دلیری، شجاعت اور کامرانی کا تذکرہ ہوتا ہے مذہبی اجارہ داروں کی مکاریوں، عادات و خصائل کی ترجمانی ہوتی تھی۔ جیوانی بکاشو Giovanni Baccacio اس عہد کا مشہور و معروف ادیب تھا جس کے قصوں کو Novella سے منسوب کیا جاتا ہے J.A.Cuddon ناویلا کی وضاحت کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

> ناولہ بنیادی طور پر از قسم مختصر افسانہ ہے یہ نثر میں گویا رزمیہ داستان ہے جو بوکاشو Boccaecio کے ذریعہ اپنی ارتقائی منزل تک پہونچی۔" [2]

---

[1] گزشتہ باب ملاحظہ ہو

[2] J.A. Cuddon: A Dictionary of literary Terms p.443

سولھویں صدی کے فرینچ افسانوی ادب میں اس طرح کے قصوں کا ایک مجموعہ "ہپتامران" شائع کیا گیا۔ مارگیٹ نوامر، Margrette Novarre، اور اس کے ہمعصروں نے انھیں تخلیقات کی بنا پر فرینچ ادب میں موجودہ ناول اور قدیم ناویلا Novella کی شروعات کی۔ بکاشیو کے بعد تقریباً فرینچ اور انگریزی ادب میں اس طرز کے قصے رائج ہوتے رہے۔

بکاشیو کا "ڈاکمران، Decameron" چھوٹے چھوٹے قصوں کا مجموعہ ہے۔ جس میں بکاشیو نے دلی کیفیات کی ترجمانی، ماحول کی عکاسی وغیرہ اچھے پیرائے میں پیش کی، جسے افسانوی ادب کا ایک مثبت تدریجی ارتقا، کہا جا سکتا ہے۔ " Decameron میں نفسی حیات کا جو تصور ملتا ہے۔ اس کے باعث بعض ناقدین اسے موجودہ ناول کا ابتدائی پَرتو تسلیم کرتے ہیں " [1] بکاشیو کے بعد اس طرز میں ناولہ Novella کا رواج ہوا۔ جسے فروغ دینے میں ڈیلونی اور گرین کے بیانیہ قصوں کی شمولیت کے ساتھ نا شے کا Unfortunate Travella 1954، الونیل فورڈ کا Irnalus and Arlesia 1934 میزنین کا Oroonopo 1688 اور کانگریوکے کا Incognita 1713، کے نام بطور خاص لئے جا سکتے ہیں۔ ۱۸ ویں صدی کے اختتام اور انیسویں صدی کے اوائل میں ایک مقررہ قواعد و ضوابط کے تحت مخصوص فارم میں ناویلا زیادہ لکھے جانے گگے۔ دوسرے ممالک کی بنسبت جرمنی میں یہ ہیئت (فارم) زیادہ مقبول ہوئی۔ انھیں ناویلا کے اثرات سے انگریزی ادب میں طبع زاد افسانوی تخلیقات ظہور میں آئیں ان میں الیفوز (Euphues) "An Anatomy of Wit" جان جائلی اور آرکیڈیا (Arcadia) سڈنی کا نام لیا سکتا ہے۔ ان میں پیش کی گئی زندگی اور کرداروں میں حقیقت پسندی کے برعکس تصنع اور تخیل کی پرواز زیادہ ہے۔ مذکورہ حوالوں

---

[1] Thomas and Thomas:Living Biography of Famoris Novelists –p.3

کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ حقیقت پسندی اور تخیل کے امتزاج کے ساتھ مختصر کینوس پر ناویلا سب سے پہلے اٹلی سے نمودار ہوا۔ ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ ناویلا سے متعلق اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"ان کہانیوں میں خاص طرح کی ذہنیتوں، تجسس، قربانی، خوف ونفرت وغیرہ کا اظہار ہوتا تھا۔ تفریح طبع ان کا خاص مقصد ہوتا قدیم رومانس اور عالمی ادب کے تخیلی پہلو بہت کم کرتے ہوئے ان کے کہانی پن میں حقیقت کا پٹ دینے کی وجہ سے ہی اُسے ادیبوں نے ناویلا "نیا" نام دیا۔ اس صنف کا عوام نے اچھی طرح استقبال بھی کیا" [۱]

اٹلی کے بعد یہ فارم مختلف مراحل طے کرتا ہوا اور مختلف النوع تصورات کو ساتھ لیتا ہوا دوسری زبانوں کے ادب میں جاری وساری ہوا۔ جرمن۔ فرانس، امریکہ، انگلینڈ اور روس وغیرہ کے افسانوی ادب کا مطالعہ کرنے پر اس امر کی تصدیق ہوتی نظر آتی ہے۔ انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا کے مطابق:

" اطالوی لفظ (Novella) جس کے معنی روائتی کہانی کے برعکس صرف انفرادیت کی حامل تخلیق کے نہیں بلکہ کم ازکم موجودہ واقعات وحالات کو بھی پیش کرنے کا فریب دیتی ہے۔ یعنی روزمرہ کی حالاتِ زندگی کی تشریح کرنے کا بھی فریب دیتی ہے جب یہ لفظ انگریزی زبان میں منتقل ہوا تو اس نے کسی حد تک اپنا دوہرا پن قائم رکھا۔ اٹھارہویں صدی سے قبل جب ناول کے

---

[۱] ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ: ہندی لگھواپناس ص ۸۰

موجودہ معنی و تصور باقاعدہ تسلیم کر لئے گئے تو انگریزی زبان میں
منتقل دجگہ پانے) ہونے کے باوجود اس کا پُرانا دوھرا پن
باعتبار اس کی تعریف قائم رہا۔"[1]

انگریزی ادب میں Novelette اطالوی لفظ Novella سے اخذ کیا گیا ہے۔ ناول کے ساتھ ہی ساتھ جو ناول چھوٹے کینوس پر لکھے گئے ان کیلئے Novelette، Small Novel اور Short Novel کے الفاظ وضع کر لئے گئے۔ انفرادی طور پر صنف ادب 'ناولٹ' کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا۔ انسائیکلوپیڈیا۔ برٹانیکا میں ناول سے متعلق روشنی ڈالی گئی ہے۔ مگر "ناولٹ" کا الگ سے کوئی تذکرہ نہیں کیا گیا۔ بلکہ ناول کے ضمن میں ناولٹ کو ضخامت کے لحاظ سے منفرد مقام دیا گیا ہے۔

"اس (ناول) کے علاوہ بھی طبع زاد نثر کی دو صنفیں اور ہیں
مختصر کہانی جو تقریباً ۵۰ صفحے تک ضخیم ہو۔ اور زیادہ ضخامت
والی قسم جو مختصر کہانی (افسانہ) اور ناول کی درمیانی حیثیت
رکھتی ہے۔ جس کے لئے انگریزی زبان میں بیڈول طویل مختصر
افسانہ کے علاوہ یا کریہہ آواز پیدا کرنے والے کم حیثیت لفظ
ناولٹ کے علاوہ کوئی اصطلاح نہیں ہے اور اس لئے فرانسیسی
لفظ Nouvelle بھی استعمال ہوتا ہے۔ یہ چیز بہرحال یاد رکھنی
چاہئے کہ اطالوی لفظ Novella اور جرمن اصطلاح Nouvelle
بھی اسی ضمن میں مستعمل ہیں جنھیں ہم مختصر افسانے کہتے ہیں"[2]

---

[1] Encyclopedia Britanica – Voll 16 p.673

[2] The Encyclopedia Britanica Voll.16 p.674

ناولٹ کے متعلق جو تعریفیں کی گئیں ہیں بلاشبہ نامکمل اور تشنہ ہیں اور اگر ناولٹ کو طویل افسانہ سمجھا جائے تو پھر ناولٹ اور طویل افسانے کے لئے دو الگ الگ اصطلاحیں کیوں ہیں۔ بہرحال اس بات کا انکشاف ہوجاتا ہے کہ ناولٹ علیحدہ صنف ادب نہ ہوکر ناول کا مصغر ہے کچھ اسی سے ملتی جلتی تعریف آکسفورڈ انگلش ڈکشنری ضمیمہ میں کی گئی ہے۔

"ناولٹ کی اصطلاح قدیم وجدید دونوں ہی زمانہ میں اکثر
ایک مختصر، رومانی وجذباتی ناول کے لئے استعمال ہوئی ہے
جو ادبی لحاظ سے کم حیثیت رکھتی ہے۔" [1]

جبکہ اسی جگہ "Novelle" کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا گیا ہے "
طبع زاد اور مختصر بیانیہ تصنیف جس میں کسی ایک موقع وحالت یا اور کرداروں کے کسی ایک پہلو کا ذکر ہو۔"

گذشتہ صفحات میں یہ بات واضح کی جاچکی ہے کہ انگریزی ادب میں "ناولٹ" کیلئے متعدد نام لئے گئے ہیں۔ The Oxford Chamber's Dic. کے علاوہ تنقیدی کتابوں میں "ناولٹ" کے مطابق A Short Novel دیا گیا ہے
A Dictionary of Literary Terms میں شارٹ ناول کے متعلق جو بات لکھی ہے مذکورہ تعریفوں سے مشابہ ہی نہیں بلکہ مفہوم ایک ہی نظر آتا ہے:
"مختصر ناول" ایک تخیل پر مبنی تصنیف جو مختصر کہانی یا افسانہ سے ضخیم وطویل ہو مگر ایک مکمل ناول سے چھوٹا اور مختصر ہو ہم مختصر کہانی اور مکمل ناول کی درمیانی تصنیف

---

[1] A Supplement of the Oxford English Dic. II p.1260

کیلئے اطالوی لفظ Novella کا استعمال کرتے ہیں کبھی کبھی ناولٹ ر Novelette ا کی اصطلاح بھی اس کے لئے مستعمل ہوتی ہے[1]

اسی طرح Dictionary of World Literary Terms میں ناولٹ کو اسطرح واضح کیا گیا ہے۔ "ناولٹ ایک تخیلی تخلیق ہے جو مختصر افسانے سے طویل مگر ناول سے مختصر ہے"[2]

انگریزی ادب میں ناولٹ کو علیحدہ صنف ادب قرار نہیں دیا گیا جبکہ امریکی ادب میں ناولٹ کا شمار بحیثیت صنف ادب کیا گیا ہے Encyclopaedia Americana کے مطابق :

"ناولٹ ایک طبع زاد تخیلی تخلیق جو ایک ناول سے چھوٹی ہو اور جس کی جسامت عموماً ...۲۰ سے ...۵۰ الفاظ پر مشتمل ہو . . . .

کچھ نقاد ایسی تصانیف کو برائے نام Novella ناولا سے یاد کرنے پر ترجیح دیتے ہیں۔ حالانکہ ابتدائیہ حقیقت پر مبنی طبع زاد اور اخلاقی حکایتوں سے عبارت تھا۔ جنھیں جیوانی بوکاشیو اور دیگر اطالوی مصنفین نے چودھویں اور سولہویں صدی عیسوی میں پروان چڑھایا۔ انیسویں صدی کے جرمن نقاد نثر کی ایسی تصانیف کے لئے جو ایک ناول سے ضخامت میں کم اور بہ اعتبار تکنیک تشکل مختصر افسانہ سے زیادہ لچکدار ہوں Novella کا لفظ استعمال کرتے ہیں"[3]

ظاہر ہے کسی صنف ادب کو الفاظ اور ضخامت کی کسوٹی پر پرکھا نہیں جا سکتا اسی طرح امریکی ادب میں بھی ناولٹ (گو کہ صنف ادب کا درجہ دیا گیا ہے) اطالوی اور جرمن کے Nouvelle

---

ا۔ A Dictionary of Literary Terms: J.A. Cudden P. 608

۲۔ Dictionary of World Literary Terms: Sheply (ed) 218

۳۔ Encyclopaedia Americana Voll 20 P. 525

اور Novella سے ماخوذ ہے۔ مگر باقاعدہ و باضابطہ کوئی تعریف نہیں کی گئی ہے Encyclopaedia Columbia میں ناولٹ کا لفظ استعمال کرنے کے بجائے اسی مفہوم میں ناویلا (Novella) کو واضح کیا گیا ہے

"ناویلا ـــ ایک جرمن اصطلاح ہے جو مختصر ناول کے لیے استعمال کی گئی ہے Novelle بذات خود اسکی پابند ہے کہ اس میں ایک منفرد و واحد واقعہ کا ذکر ہو جو کسی ایک کردار یا اجتماعی طور پر کردارون پر اس واقعہ کا اثر ڈال سکے اس ادبی صنف کے مشہور ترین اہل قلم گوئٹے Goethe ہرچ اون کلیٹ Heinrichvon Kliest گاٹ فرائیڈ Gollfried کیلر Keller اور تھامس منن Thomas Mann ہیں ہے[1] "

Compions Pictured Encyclopaadia میں ناولٹ کا تصور الفاظ پر مشتمل افسانوی ادب کو قرار دیا گیا ہے "ناولٹ دراصل ایک طویل مختصر افسانہ ہے جو ۲۰ ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ جدید مختصر افسانے جو مشہور میگزینوں میں شائع ہوتے ہیں۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ پر مشتمل ہے اور مختصر مختصر افسانے یا کہانیاں تقریباً ایک ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتے ہیں[2]" اور ٹھیک اسی سے ملتی جلتی بات میں ناویلا (ناولٹ) سے متعلق لکھی گئی ہیں[3]۔ ۱۶۵۶ء میں منگریس نے اپنی تصنیف "ناویلیز فرنکائسز" میں ایک نسوانی کردار سے کہلایا ہے کہ ناول اسلوب

---

[1] The Encyclopaedia Columbia
[2] Compton's Pictured Encyclopaedia P. 310
[3] The New Book of Knowledge P.345

فنی معیار سے بندھا ہے جبکہ ناولٹ روزمرہ کی باتوں پر لکھا جاتا ہے۔

ناولٹ یا ناویلا سے متعلق جو بھی تعریفیں کی گئی ہیں ان پر غور و فکر کرنے پر یہی نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ مغربی ادب میں ناولٹ کا وجود تو ضرور ہے مگر انھیں علیٰحدہ صنف ادب تسلیم نہیں کیا گیا بلکہ چھوٹے ناولوں کے لئے اصطلاحاً یہ لفظ رائج ہوا۔ تقریباً بھی نقاد یہی کہتے نظر آتے ہیں کہ ناول اور طویل کہانی کے بیچ جو افسانوی ادب لکھا جاتا ہے۔ انھیں ناولٹ کہتے ہیں۔ جو گمراہ کن ہے۔ بیشتر طویل افسانے کو ہی ناولٹ تصور کرتے ہیں اگر طویل افسانہ کو ہی ناولٹ ہے تو طویل افسانہ یا طویل مختصر افسانے کی اصطلاح بنانے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ دوسری بات یہ کہ دور حاضر میں ناول کا فن یا اس سے قبل لکھے گئے ناول کی ضخامت و جسامت سے متعلق متضاد نظریات دیکھنے کو ملتے ہیں کچھ بڑے ناول بھی تخلیق کئے گئے اور بعض درمیانی و مختصر اگر دونوں کے بیچ کی کڑی ناولٹ ہے تو یہ نظریہ غلط ثابت ہوتا ہے کیونکہ کچھ ناولیں کئی جلدوں پر مشتمل ہیں۔ جبکہ ایسے ناول بھی ظہور میں آئے جو چھوٹے ہونے پر بھی ناول ہیں۔ اس لئے یہ جواز اپنی نفی خود کرتا نظر آتا ہے۔ البتہ Encyclopaedia Columbia کے نظریات سے ناولٹ کا فن سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ ساتھ ہی اس امر کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ ناولٹ، ناول ہی کی ایک شکل ہے۔ جس کا رواج نشاۃ الثانیہ سے قبل ایک مخصوص رجحان و میلان کے تحت ناولٹ ناولہ اور ناویلے کی شکل میں پروان چڑھا مگر ناول کی مقبولیت کے بعد ان اصناف کا رواج معدوم ہونے لگا۔ اس کی جگہ ناول (Novel) کو نمایاں مقام حاصل ہوا تشکیلی دور کے ناولوں میں فنی کمزوریاں ضرور ہیں شعور کی فراوانی وغیرہ (جو بعد میں ناول کا خاص وصف بنا) مفقود تھیں جس پر رومانس Romance ناولا Novella اور ناویلے Nouvelle

---

ۓ بحوالہ گھنشیام دھوپ: ہندی لگھو اپنیاس ص ۸۲/۸۱

کی بھرپور چھاپ رہی۔ آہستہ آہستہ ان میں فن، شعور اور نقطۂ نظر کی فراوانی پیدا ہونے لگی۔

ابتدائی ناولوں جاگیردارانہ نظام کا غلبہ رہا۔ رفتہ رفتہ زندگی کی قدریں اور عوامل بدلتے گئے، مختلف تحریکات اور انقلابات کے اثر زدہ بگڑتے گئے۔ جس کی وجہ سے زندگی اور سماج میں تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔ ناول کے فن، ساخت اور مقصد پر ان کا ردعمل براہ راست یا بلاواسطہ پڑا یہی وجہ ہے کہ جاگیردارانہ نظام کے زوال کے بعد ناول کا مقصد اخلاقی، اصلاحی، اور معاشرتی ہونے لگا۔ تاریخی و معاشرتی تغیرات کے ساتھ ہی ساتھ ناولوں میں فنکارانہ شعور کی کارفرمائی جداگانہ نقطۂ نظر سے فروغ پانے لگی۔ انھیں رجحانات اور عوامل کے سبب بتدریج ناول بھی فنی ارتقائی روش پر گامزن ہوا۔" غرضیکہ انسانی علوم اور انسانی شعور کے ساتھ ناول کا فن بھی ارتقائی منزلیں طے کرتا رہا ہے۔

ناول کی تاریخ اس امر کو واضح کرتی ہے کہ ایک ہی عہد میں متعدد قسم کے تجربے کئے گئے، جو مختلف النوع تکنیک اور نادر انداز میں تھے۔ شاید یہی سبب تھا کہ ناول نگاروں نے اپنے عہد کی زندگی سماج کے مختلف النوع مسائل اور تقاضوں کو مخصوص ماحول اور ذہنی شعور کے پیش نظر اسے انتہائی ارتقائی مدارج تک پہونچانے میں کامیاب ہونے کی جدید تجربوں اور مختلف تکنیک کے لحاظ سے ناول نے بین الاقوامی سطح پر اپنا مقام متعین کرلیا۔ نت نئے نئے تجربوں کے باعث ناول کی ہیئت میں تبدیلیاں آتی گئیں جس کے سبب یہ صنف ساخت، ہیئت اور مواد کے لحاظ سے بدلتی گئی اور ان سے نئے نئے چشمے پھوٹنے لگے۔

جس کی وجہ سے ناول کئی خانوں میں منقسم ہوگیا۔ جیوں جیوں تجربے ہوتے گئے،

اپنی مخصوص تکنیک، نقطۂ نظر اور طرزِ تجزیہ کے باعث ناولوں کی پہچان متعین ہوتی گئی۔ ہیئتی فرق ہونے کے باعث انھیں ناول کے علاوہ دوسرے ناموں سے منسوب کیا جانے لگا جو تخلیق چھوٹے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے زندگی اور سماج کے کسی اہم مسئلے کو پیش کرتی ہے اسے ناول سے موسوم نہ کر کے Mini Novel, Small Novel Short Novel و Novelette کا نام دیا جانے لگا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

"ارتقا کی روایت اس کے فن میں موجود ہے تنوع، رنگا رنگی اور بوقلمونی سے اس کا وجود عبارت ہے تجربہ اس کے فن کی گھٹی میں پڑا ہے۔ اس لئے ناول کے فن میں نئی نئی شاخوں کا پھوٹنا ایسی کوئی عجیب بات نہیں۔ ناولٹ بھی ناول کی ایک شاخ ہے۔"[1]

مذکورہ عوامل کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مغربی ادب میں ناولٹ، ناول کے فن کی ارتقا کی ایک منزل ہے۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ناولٹ جدید دور کی پیداوار ہے۔ کسی حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ مگر اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ ناول سے قبل ناولٹ کا وجود ہی نہ تھا۔ مغربی افسانوی ادب پر نظر ڈالنے کے بعد اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے۔ ناول سے پہلے ناولا، ناولے (ناولٹ) اس کے بیّن ثبوت ہیں جنھیں ناولٹ کی ابتدائی نقوش دھندلے ہی سہی ظہور میں آچکے تھے۔ دراصل ناول سے قبل ناولٹ ظہور میں آئے۔ گو کہ آج ناولٹ کے لئے جو فنی ہیئتی لوازم اور اصول متعین کئے گئے ہیں ان پر پورے نہیں اترتے مگر ناولٹ کے وجود سے منکر ہونا سراسر غلط ہوگا۔

ناول کا فن نقطۂ عروج پر پہونچنے کے بعد زندگی اور معاشرہ کے تغیرات اور

---

[1] ڈاکٹر عبادت بریلوی: ناولٹ کی تکنیک شمولہ نقوش لاہور شمارہ ۲۰/۱۹ صفحہ ۲۰۵

بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ ساتھ اس میں تغیر اور تبدل ہونے لگا۔ زندگی اور سماج کے گوناگوں مسئلوں کے بجائے، کسی ایک مسئلے اور ان کے خاص پہلو کو نمایاں کرنے پر زیادہ زور دیا جانے لگا۔ اس کے اسباب و علل تلاش کرنے پر یہ معلوم ہوگا کہ اب معیار زندگی اتنا درہم برہم اور پیچیدہ ہو گیا کہ کسی کے پاس اتنا وقت نہیں کہ وہ اپنی دلچسپی کے لئے طویل ناولوں کا مطالعہ کرے اور نہ ناول نگار کو اتنی فرصت کہ وہ زندگی کے مختلف مسئلوں کا حل وسیع کینوس پر پیش کر سکے۔ گویا وقت کی تنگی اور دلچسپی ناولٹ کی ترویج کی باعث بنی۔ اسی دوران مختصر کہانیوں کا عام رواج ہوا، جو کافی مقبول ہوئیں۔ چونکہ وہ اتنی مختصر ہوتی تھیں کہ قاری کی خواہش پوری نہیں ہو پاتی بلکہ تشنگی رہ جاتی اور نہ ہی ناول پڑھنے کا وقت تھا انہیں حالات اور ضروریات کے پیش نظر Novelette کی مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا۔

گذشتہ باب میں یہ کہا جا چکا ہے کہ ناول دراصل جاگیردارانہ دور کی پیداوار ہے ظاہر ہے اس زمانے کے سماج اور افراد کے پاس زیادہ وقت اور فرصت میسر تھی اور فکر معاش سے آزاد تھی۔ وقتی آسودگی اور تفنن طبع کے لئے وہ ناولوں میں خاصی دلچسپی لیتے تھے وقت اور حالات کے تغیرات کے باعث اب انہیں اتنی فرصت نہیں کہ وہ ناولوں کا مطالعہ کریں بلکہ زندگی کے مختلف النوع مسئلوں اور پہلوؤں پر ان کی نگاہیں مرکوز ہونے لگیں۔ پھر رفتہ رفتہ وہ ان مسئلوں اور پہلوؤں کو الگ الگ دیکھنے کے عادی ہوئے قاری کی اس ضرورت کو ملحوظ رکھتے ہوئے فن کاروں نے زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلے کے خاص پہلوؤں کو بڑی ندرت اور فنی چابکدستی سے پیش کرنے لئے " ناولٹ " کے فارم کو اپنایا اور اس کو بے انتہا دلچسپ بنایا اس طرح ناولٹ اپنے ارتقائی منازل کی جانب گامزن ہوا،

ناولٹ کے ابتدائی نقوش کا جائزہ لینے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ ناولٹ

کی۔ دایت اور تصور ناول سے قبل ظہور میں آچکا تھا مگر بحیثیت صنف ادب ناولٹ صنعتی انقلاب کے بعد اپنے مخصوص فارم اور نقطۂ نظر کے ساتھ عام ہوا۔ مغرب کے قدآور ناول نگاروں نے جہاں اپنی فکری بصیرت، ذہانت کو جدید پیکر دے کر ناول کو ارتقائی منزل پر پہنچایا وہیں سماجی تغیرات، زندگی کی گوناگوں مصروفیات، مسائل اور وقت کی ضرورت نے انھیں ناولٹ لکھنے پر مجبور کیا۔

ناولٹ کا ارتقائی جائزہ لینے پر معلوم ہوگا کہ مغرب میں تقریباً سبھی ملک میں یہ صنف اپنے مخصوص انداز میں پروان چڑھی۔ گذشتہ صفحات پر روشنی ڈالی جاچکی ہے کہ ناولٹ کا آغاز سب سے پہلے اٹلی اور بعد میں جرمنی و فرانس کے افسانوی ادب تک پہونچتی ہے۔ جہاں ناولٹ اپنے ابتدائی شکل میں چودھویں صدی تک ناولا، ناویلے اور کئی کئی ناموں سے موسوم تھی۔ بکاشو کے (Decameron) ڈاکامرن ۱۳۷۱ ناشے کا "ان فارچونیٹ ٹریولر 1594 Unfortunate Traveller" الینول فورڈ کا 1634 Irnalusand Arlesia مزبین کا Oroonoko1688 ورکانگریو کے کا 1713 Incognita بطور خاص ہیں۔

فرانس میں یہ صنف ناویلے (Nouvelle) کے نام سے رائج رہی لیکن رفتہ رفتہ ان میں حقیقت کی آمیزش اور زندگی و سماج سے ہم آہنگی کے بعد، ناویلے کی جگہ ناول لکھے جانے لگے۔ ایمل زولا (Zola) کے تجربے نے ان ناولوں کا تصور واضح کیا۔ مواد اور ہیئت کے لحاظ سے ناول شرف مقبولیت سے بلند مقام پر پہونچے اور ناویلے کا رواج معدوم پڑنے پر بھی Diderat جیسے کچھ اہل قلم اٹھارویں صدی تک اپنے روایتی انداز میں ناویلے لکھتے رہے۔

" Diderat جیسے کچھ مصنفین نے اٹھارہویں
صدی میں بھی دوچار ناویلے (ناولٹ) لکھے۔ جنہیں شائع

نہیں کرایا گیا۔" لے

طرز زندگی اور حالات کے تغیرات کے سبب بیسویں صدی میں جہاں معیاری ناول ظہور میں آئے وہیں پھر ناولٹ کا رواج عام ہونے لگا۔ البرٹ کاموجس نے انسان کی تنہائی کو اپنا خاص موضوع بنایا۔ اس صنف کی طرف متوجہ ہوا ہے دی فال (The Fall) اور دی آوٹ سائیڈر (The Out Sider) اس کی بہترین مثال ہے۔

جرمنی میں اس صنف کو ناولا کا نام دیا گیا۔ جہاں اس فارم کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی جرمن ناولا Novelette کی ترویج میں تھامس مان Thomas Mann کا نام نمایاں ہے۔ تھامس مان کی مشہور تخلیق "Death in Veric" کا شمار بہترین ناولٹ میں کیا جاتا ہے" ایک آرٹسٹ" کی کہانی ہے جو شہر میں طاعون کا شکار ہو جاتا ہے تھامس مان چاہتا تو اس معمولی سے واقعہ کو ایک مختصر افسانہ بھی بنا سکتا تھا لیکن چونکہ اس واقعہ سے متعلق بہت سی باتیں کہنی تھیں۔ اس لئے اس نے مختصر افسانے سے بڑا کینوس اختیار کیا۔ Death in Veric کے علاوہ The Death of 'Tolo Kroger (1886) Ivan Ilyich 1886 Magic-Mountain Budden Brook' ناولٹ کے دائرے میں آتے ہیں۔ ان تخلیقات میں ایک مخصوص تنظیم تاثر کے ساتھ ملتی ہے ناولٹ کے ارتقاء میں اندرے ژید Andre Gide کی تخلیق Strait Is The Gate' Night High میں ناولٹ کی تمام اہم خصوصیات پائی جاتی ہیں Strait Is The Gate دو مخصوص کردار Jarone & Alissa پر منحصر ایک عشقیہ کہانی ہے۔ اندرژید بھی اسے مختصر کہانی کی شکل دے سکتا تھا مگر ان سے ان کرداروں کے مخصوص پہلوؤں پر روشنی ڈالنی تھی۔ اس لئے اسے ناولٹ کے قالب میں ڈھالنا پڑا (DoothyBussy) سے ایک بہترین

Dictionary of French Literature P.315

ے بحوالہ گھنشیام مدھوپ ہندی لگھو اپنیاس ص ۳۸

ناولٹ تسلیم کرتا ہے۔[1]

یہی کیفیت Stefan Zearig کے Efisredcin in Earth اور اناطول فرانسس کی Thais کی ہے جو ناولٹ کی خصوصیات پر پورا اترتا ہے۔ ان کے علاوہ اور بہت سے فنکاروں نے ناولٹ تخلیق کئے۔

اٹلی، فرانس اور جرمنی میں یہ صنف ۱۶ ویں صدی تک مقبول رہی پھر ۱۶ ویں صدی اور ۱۹ ویں صدی کے درمیان کے دور میں اس صنف کا ارتقا رک گیا۔ جو تجربے ہوئے وہ شائع نہیں ہوئے۔ بنیادی طور پر یہ ناول کا عہد تھا۔ اس دور میں ناول نگاروں نے اتنے تجربے کئے کہ مفاہیم تصورات اور تکنیک کے لحاظ سے انھیں کئی خانوں میں تقسیم کیا جانے لگا۔ زندگی میں پیدا ہونے والے اور سماجی قدروں میں تغیرات ناول کا موضوع قرار پائے بدلتے ہوئے سماجی حالات و میلانات، جدید فکر و شعور نئے احساس اور جدید جمالیاتی حسیات کے سبب پایہ درجہ کے فنکار اس طرف راغب ہوئے نتیجتاً انھوں نے جہاں بڑے کینوس پر شاہکار ناول سپرد قلم کئے وہیں عصری تقاضوں سے متاثر ہو کر ناولٹ لکھنے پر مجبور ہوئے۔

انیسویں صدی کا وسطی عہد ناول کا نشت آلقلیہ تھا۔ اس میں ناول نگاروں نے فن و ہیئت نیز فنی تصور کے لحاظ سے بے شمار تجربے کئے، یہی وجہ ہے کہ مخصوص نقطۂ نظر، فن اور تکنیک کے لحاظ سے ایک طرف انسان اور اسکی شخصیت کو مقام ملا تو دوسری طرف اشخاص اور سماج یا صرف معاشرہ کی افادیت پر زور دیا گیا۔ جدید ناولوں پر مخصوص دانشوروں اور مصنفوں کے مخصوص اصول و نظریے افسانوی ادب پر مسلط ہے جن میں فرائیڈ، برگساں، ڈارون اور مارکس معروف ہیں۔ فرانس، انگلینڈ اور امریکا

---

[1] آلوچنا، اپنیاس انک بحوالہ ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ: ہندی لگھو اپنیاس ص ۱۶۹

میں انسان کے اندرونی کرب اور ذہنی انتشار کو قصہ کی بنیاد پر بنایا گیا۔ نتیجتاً ایک طرف پلاٹ کا زوال ہوا تو دوسری طرف کرداروں کی تعداد بھی کم ہوئی۔ اس عہد کے ناول نگاروں میں ہنری جیمس Henry James اور ہارڈی (Hardy) وغیرہ کافی مشہور ہوئے جدید ناولوں میں جس نفسیات کی پیش کش کی گئی ہے وہ انیسویں صدی کے آخر تک ہنری جیمس کے ناولوں میں اہمیت پانے لگی تھی۔ ہنری جیمس نے ناولوں میں جس نفسیاتی کرب کے ماحول کی بنیاد رکھی تھی اس میں ہارڈی نے ذہنی اور قلبی امتزاج سے ایک جدید شکل میں اس کو ظاہر کیا۔ فنی چابکدستی نے ہارڈی کے ناولوں کی قدروقیمت میں اضافہ کیا۔ ان لوگوں نے نفسیات دیاسیت اور وجودیت جیسے موضوع کو اردگرد ماحول سے لیا لیکن ان کی تخلیق کے ہیئتی تبدیلی کے باعث روسی افسانوی ادب کا سنگ بنیاد بنا ہنری جیمس اور انکے ہم عصروں نے براہ راست یا بلاواسطہ ترگنیف، دوستگی، جیسے خوف اور گورکی وغیرہ کے اسلوب اور تکنیک کے اثر کو قبول کیا۔

اسی ہیئتی تبدیلی نے مغربی ناولوں کو جسامتی اختصار دیا ناولوں میں کئی قصوں کو ساتھ لے کر چلنے اور طویل ناولوں کی جگہ نسبتاً چھوٹے اور ایک ہی قصے میں پورے ہو جانے والے ناول لکھے گئے، دریں اثنا، انسان کے ظاہر اور باطن کی ترجمانی کرتے ہوئے کسی ایک نظریہ یا کردار کی خوبیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ان کے مخصوص اوصاف کو بنیاد بنایا گیا بقول گھنشیام مدھوپ

> • المختصر باریکی اور اشارات کے ساتھ ہی کرداروں کی کمی اور موضوع کی تخفیر کا آغاز ہوا" [1]

روسی افسانوی ادب حالانکہ دوسرے مغربی ممالک کے افسانوی ادب کے

---

[1] ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ: ہندی لگھو اپنیاس ص ۸۵

مقابلے میں قدرے ہیں۔ روسی ناولوں میں انقلاب اور تحریکات کی ترجمانی بڑے حقیقی انداز میں ہوئی ہے گورکی، شولوخوف، تالستائے اور ان سے قبل دوستکی، چیخوف وغیرہ نے روسی ناولوں میں جہاں کینوس کو وسیع کیا اور بہت سے مسئلوں اور ان کے مختلف پہلوؤں کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا وہیں کسی مخصوص گوشے یا اہم مسئلے کو لے کر ان کو اختصار سے پیش کرنے کے سلسلے میں شولوخوف کا نام اہم ہے۔ "آدمی کا مقدر" اس کا بہترین ناولٹ ہے۔ روس میں بھی یہ صنف کافی مقبول ہوئی تقریباً ہر بڑے ناول نگار نے اعلیٰ درجہ کے ناولٹ لکھے ان کی یہ تخلیقات اہمیت کی حامل ہیں۔ اے پی چیخوف (A.P.Chekhov) کے A Dull Story (1898)، The Grasshopper (1892) The house with the Mans of and Alislec Story (1898) The Lady with Dig Ward NO.6 ٹالسٹائی کے ناولٹ اس فن کو بڑھانے میں اہم رول ادا کرتے ہیں اس نے جہاں اپنا مشہور زمانہ ناول "وار اینڈ پیس" لکھا وہیں The Cossacik (1852) The Death, Iyan Ilyich Two Hussars (1856) A Land Lord's Morning Polikushka (1863) Family Happiness (1859) جیسے ناولٹ لکھ کر اس فن کو فروغ دیا اسی طرح Enn Vetenar، The Moinument (1944) Requiem for mouth orgin (1967) Egg Chiness Style (1967 کافی مقبول ہوئے چنگیز اسماتوف کے ناولٹ "سفید جہاز" اور "جمیلہ" (۱۹۵۸) کو کافی سراہا گیا۔ میخائل شولوخوف کا "آدمی کا مقدر" ترگنیف کے Rudin (پھرتے میر خوار) "پہلی محبت" اور (شام کے وقت) On the eye بطور خاص ہیں۔ گوگل کے مشہور ناولٹ "اوور کوٹ" (The over Coat) اور Nevski Prospect (یار جاناں) اہمیت کے حامل ہیں اسی طرح دوستوکی کے ناولٹ Poor Peoples (غریب لوگ) اور White-Night بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ میکسم گورگی کے The or Love (لے غم دوراں) کی خاصی پذیرائی ہوئی

ان ناولٹ نگاروں کے علاوہ سومرسٹ کا Upat-The villa، تسیر لرمنتوف کا "بیلا" عمایتو ٹل کنزاکیوج کا" نیلی نوٹ بک" ویرا پانووا The Bright Shose اور Seryozha، روسی ادب کے نمائندہ ناولٹ کہے جا سکتے ہیں۔ اس صنف کا ارتقا روس میں بڑی تیزی سے ہو رہا ہے۔

امریکی ادب میں ناولٹ اپنے مخصوص طرز مفہوم میں شائع ہوئے ہیں۔ اس میدان میں Nathaniol Howthorn سے لیکر عصری عہد تک اہم تجربے کئے گئے ان فنکاروں نے مختصر کینوس پر سماج اور زندگی کے اہم سوالوں کو اٹھایا ناول میں کئے گئے جدید تجربوں کے نتیجے میں بھی اس کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہاں تک کہ پوری زندگی کو نہ لے کر اس کے کسی گوشے یا پہلو کو لے کر محدود وقت میں دیعنی چوبیس گھنٹے میں، قاری کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ امریکی ناولوں میں جہاں وسیع ترین کینوس پر ناول لکھے گئے، ہیں وہیں ناولٹ کے میدان میں حیرت انگیز تجربے بھی ہوئے۔ امریکی ناولٹ نگاری کی ارتقا میں Nathaniol Howthorn کا The Scarlet Letter (1850) (جس کا اردو ترجمہ "داغ رسوائی" کیا گیا) گوناگوں خصوصیات کا حامل ہے Aldous Huxley کا Two or three Grass (1926) اور Katherine Anne Porler کے تین ناولٹوں کا مجموعہ 1939 Three Short Novels کے نام سے شائع ہوا اس مجموعے میں Pale House' Noor Wine:(1937) اور Pale Rider شامل ہیں۔ Glenway Wese کا Pilgrim Hawk:Alovestog ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا اسی دوران John Steinbeek نے The Moon is down (1940) کی تخلیق کی جس کا ترجمہ "شکست ناتمام" کے نام سے ہوا۔ اس کے ایک اور ناولٹ Cannery Rew (یہ گلیاں یہ کوچے) کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ Hemingway کا شمار نمائندہ ناولٹ نگاروں میں کیا جاتا ہے ان کا مشہور زمانہ ناولٹ (1952)

The oldman and the sea ناولٹ کی ترویج میں فن وتکنیک کے لحاظ سے سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں H.E. Batas کے Love (1953) The Nature of اور Herman Melvirlle کے ناولٹ Billy Budd کافی مقبول ہوئے۔

امریکی افسانوی ادب میں یہ صنف اپنے مخصوص معنی اور تصور میں فروغ پا رہی ہے عہد جدید کے ناولٹ نگار اس کے فن وتکنیک کو ملحوظ رکھتے ہوئے ناولٹ تخلیق کر رہے ہیں۔ Hortense Calisher کے دو ناولٹ The Railway Police اور The Last Trrolley Ride (1966) محتاج تعارف نہیں۔

انگلینڈ میں صنف ناولٹ نگاری کی ترویج وارتقا مختلف ناموں کے ساتھ ساتھ ہوئی دوسرے ملکوں کے تجربوں کے گہرے اثرات پڑنے کے باعث یہاں کے فنکاروں نے بھی مختصر کینوس پر اپنے عصری معاشرے کے ناگزیر مسئلے کو ان کے مخصوص پہلوؤں کے ساتھ نمایاں کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ Thomas Delone - Robert Green اور Thomas Nashe وغیرہ کی تخلیقات کو ناولٹ کے زمرے میں ہی رکھنا مناسب ہے البتہ ان ناولٹوں میں ساری خصوصیات موجود نہیں ہیں۔ پھر بھی جذبات واحساسات کی ترجمانی کے باعث اس میں ایک توازن پیدا ہوگیا۔ ظاہر ہے ان خصوصیات کی وجہ سے قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہونے لگتا ہے۔ Robert loivs Stevenson کا Dr. Jakyll and Mr, Hyde انگریزی ناولٹ کی ارتقا میں شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہنری جیمس (Henry James) نے اس صنف کو عام کرنے میں کارآمد رول ادا کیا۔ The Washington Square (1880) The Portrait of a Lady (1881) A Last Lady (1881) The turn of the screw اور Daisy Millar (1878)

کا شمار انگریزی کے نمائندہ ناولٹوں میں کیا جاتا ہے۔ تھامس ہارڈی Thomas Hardy کی تخلیق The wood Tendees (1887) کو ایک خوبصورت ناولٹ کہا جاسکتا ہے Rudyard Kipling کے The light-that-failed (1891) اور Kim (1901) کو ناولٹ کہنا زیادہ درست ہوگا جیمس جوائس (James Joyce) نے جہاں اپنے مخصوص تجربے سے انگریزی ناولوں کو فروغ دیا وہیں The Dead جیسا ناولٹ بھی تخلیق کیا۔

Josef Conrad اور D.H.Lawrence نے ناولٹ کو علیحدہ صنف ادب ٹھہرانے کی سعی بلیغ کی۔ Conrad نے Youth (1902) 'Heart of Darkness (1902) Typhoon(1903)، The River جیسے ناولٹ لکھ کر اس جدید فارم کو منتہائے کمال کو پہونچایا۔ ان ناولٹوں میں Heart of Darkness کی حسن پذیرائی ہوئی[1]۔ انگریزی ادب میں ناولٹ کو علٰحدہ فارم کا درجہ دلانے میں D.H. Lawrence کا نام نمایاں ہے۔ اسی لئے Ludwig Lewishen جیسا نقاد انہیں Master of the Novelette in English.' ------ بتاتا ہے[2]۔ ڈی ایچ لارنس کے چھ ناولٹوں کا مجموعہ 'The Complete Short Novels' کے نام سے Kaith Sager نے ۱۹۸۲ء میں شائع کیا اس مجموعے میں اس کے مشہور ناولٹ The Caplain Doll (1923) The Fox (1920) The Lady Bird (1923) St. Maur (1924) The Princess(1925) The Virgin and the Gipsy (1930) شامل ہیں۔ مذکورہ ناولٹوں میں اس صنف کی تمام فنی خصوصیات موجود ہیں ان ناولٹوں

---

[1] بحوالہ ڈاکٹر عبادت بریلوی: ناولٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش لاہور شمارہ ۱۹۰۷، ص ۲۸

[2] D.H. Lawrence: The Complete Short Novels p.11

کے علاوہ لارنس نے (1927-28) The Escaped Cock بھی لکھا یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ ڈی ایچ لارنس نے ناولٹ کے فن کا تعین کرنے، علیٰحدہ صنف ادب کا درجہ دلانے اور ارتقائی منزل پر پہونچانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ یہ دوسری بات ہے کہ انگریزی کے نقادوں نے اسے ناولٹ کا نام نہ دے کر Short Novel Small Novel ' Mini Novel ، Long Short Story بتایا۔

مغربی ادب میں ناولٹ کی روایت اور ارتقا پر نظر ڈالنے کے بعد یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ بطور علیٰحدہ صنف ادب وہاں بھی ناولٹ کا تصور مبہم اور گنجلک ہے۔ بس ناول اور کہانی کے بیچ کی کڑی کو ناولٹ شارٹ ناول اور منی ناول وغیرہ کا نام دیا گیا ہے یہ چھوٹے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے زندگی اور سماج کے کسی اہم مسئلے کے چند پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں دوسرے لفظوں میں جہاں طویل ناول لکھے گئے ہیں وہیں حالات اور وقت کی تنگی کے باعث کچھ مختصر ناول بھی ظہور میں آئے۔ گذشتہ صفحات پر اس حقیقت کا انکشاف کیا جا چکا ہے کہ آج نہ قاری کے پاس اتنی فرصت ہے کہ وہ طویل ناولوں کا مطالعہ کر سکے اور نہ فنکار کو یہی وجہ ہے کہ آج کا ناول نگار زندگی کے کسی ایک اہم مسئلہ کو لے کر اس کے مخصوص گوشوں کو بڑی مہارت کے ساتھ پیش کر رہا ہے اور یہی خوبیاں کسی ناول کو ناولٹ بنا دیتی ہیں۔ مغربی ادب میں ناولٹ بڑے تیزی سے لکھے جا رہے ہیں ہو سکتا ہے کہ آیندہ آنے والی نسل اس کو ایک علیٰحدہ مستقل صنف ادب قرار دے بلاشبہ ناولٹ کا مستقبل اور تابناک ہے اور تابناک رہے گا۔

ناول انگریزی زبان کا لفظ ہے۔ جو لاطینی زبان کے نویلا (Novella) اور ناولس Novellus سے مشتق ہے۔ یورپ کی اور زبانوں میں فرینچ زبان نویل (Novelle) اور نوولس جیسے الفاظ کی ترویج انہیں الفاظ سے ہوئی جس کے معنی

نئے کے ہوتے ہیں۔ یہ لفظ جب انگریزی میں آیا تو اپنے ساتھ کچھ مخصوص معنی اور لب و لہجہ لے کر داخل ہوا انسائیکلوپیڈیا برٹنکا کے مطابق :

"لفظ ناول بذاتِ خود لازمی طور سے اطالوی لفظ Novus (نووس) سے ماخوذ ہے۔ جس کے معنی جدید یا نئے کے ہوتے ہیں۔ اطالوی لفظ Via مختصر کہانی کے لئے اطالوی لفظ (Novella جس کے معنی کہانی کے برعکس صرف انفرادیت کی حامل تخلیق کے نہیں بلکہ کم ازکم موجودہ واقعات و حالات کو بھی پیش کرنیکا فریب دیتی ہے یعنی ہر روزمرہ کے حالات زندگی کی تشریح کرنے کا بھی فریب دیتی ہے۔ جب یہ لفظ انگریزی زبان میں منتقل ہوا تو اس نے کسی حد تک اپنا دوہرا پن قائم رکھا۔"[۵]

لفظ ناول کو واضح کرنے کے بعد ناول کی تعریف اس انداز میں کی گئی :

"ناول ایک طبع زاد بیانیہ نثر یا قابل لحاظ طوالت (ضخامت) کا افسانہ (عام طور پر اتنا ضخیم ہو کہ ایک یا متعدد جلدوں پر مشتمل ہو) جس میں ماضی حال کے کرداروں کے افعال (عمل و حرکت) کی بھرپور نمائندگی پیچیدہ یا غیر پیچیدہ پلاٹ کے تحت کی گئی ہو۔"[۶]

مغربی مفکروں اور نقادوں نے ناول کی تعریف اپنے اپنے طور پر کی ہے کلارا ور لکھتا ہے : "ناول اس زمانے کی حقیقی زندگی اور طور طریقوں کی تصویر ہوتی ہے جس میں وہ لکھا گیا۔"[۷] جے بی پرسٹلے کے مطابق : "ناول بیانیہ نثر ہے جس میں خیالی کرداروں اور واقعات

---

۵ Encyclopaedia Britanica Vol 16 P.674

۶ Encyclopaedia Britanica Vol 16 P. 673

۷ The Novelist on the Novel p. 45

سے سروکار ہوتا ہے۔"[۱] اندرے برائے اپنا خیال اس طرح قلمبند کرتا ہے۔ "حقیقی ناول کبھی صرف رومانی نہیں ہوتا اس کے لئے حقائق کو سہارا اور حقیقی سوسائٹی کا پس منظر ضروری ہے۔"[۲] ای۔ایم۔فارسٹر کا بیان کہ "ناول ایک خاص طوالت کا نثری قصہ ہے۔"[۳]

اڈون میور (Edwin Mair) اپنے نظریات کا اظہار اس طرح کرتا ہے۔

"ناول اپنے وقت کی تاریخ ہونے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے
ناول نگار اپنے عہد اور اپنے زمانے کی مکمل تصویر کشی کرتا ہے۔"[۴]

پروفیسر بیکر کے مطابق:

"ناول میں انسانی زندگی کی ترجمانی ہو۔ایک سائنٹفک فلسفیانہ
کم ازکم ایک ذہنی تنقید حیات ہو، وہ نثر میں ہو، حقیقی زندگی کی ہو بہو
تصویر یا اس سے مشابہ ہو، ایک خاص ذہنی رجحان کے زیر اثر اس
میں ایک طرح کی یک رنگی ربط موجود ہو۔"[۵]

ڈی ایچ لارنس کے الفاظ میں "ناول خیالات وجذبات کو پیش کرنے کے لئے عظیم ترین صنف ادب ہے۔"[۶] ہنری جیمس نے لکھا ہے "ناول کی وسیع ترین تعریف یہ ہے کہ وہ زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔"[۷] والٹر ایلن کے مطابق[۸] "ہر

۱۔ The English Novel P.5 ۲۔ The Art of writing P.9

۳۔ Aspects of the Novel P.9 ۴۔ The structure of novel P.37

اچھے ناول کی پہچان اس کی حقیقت نگاری ہے اس سے وہ اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے۔"[۱]

رالف فاکس کے لفظوں میں:

"ناول فرد کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ یہ سماج اور فطرت کے خلاف فرد کی جدوجہد کا رزمیہ ہے۔ یہ ایک ایسے ہی سماج میں ترقی کرتا ہے جہاں انسان اپنے گردوپیش کے حالات وفطرت سے جنگ آزما ہو۔"[۲]

یہ تمام تعریفیں جو ناول سے متعلق کی گئی ہیں۔ شعوری یا تحت لاشعوری طور پر ان کا تعلق ہماری روزمرہ زندگی سے ہے گویا ناول بنیادی طور پر حیات انسانی کی ترجمانی کرتا ہے حقیقت نگاری کے ساتھ ہی ساتھ اس میں تخیل کی آمیزش بھی ضروری ہے۔ زندگی ومعاشرے میں ہونے والے گوناگوں پیچیدہ واقعات وکیفیات اور متعدد مسائل کو فنی ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔

یہ امر واضح ہے کہ "ناول" اردو میں انگریزی ادب کی راہ سے آیا لیکن اسکا بنیادی پہلو بھی غور طلب ہے کہ ہمارے یہاں اس سے پہلے داستانوں کا رواج باقاعدہ تھا۔ بس فرق اتنا ہے کہ ناول نے ہمیں بیدار کیا اور خیالی دنیا سے نکال کر حقیقی زندگی کی طرف راغب کیا پروفیسر آل احمد سرور ناول کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ناول انگریزی کا لفظ ہے انگریزی کے ساتھ ہمارے یہاں آیا اور دیکھتے دیکھتے سارے ادب پر چھا گیا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ ہمارے یہاں قصے کہانیوں کا وجود ہی نہیں تھا۔ یا داستان سرائی رائج نہ

---

۱ Edwerd Wagankncht :Cavaicade the English Novel p>20

۲ Ralph Fox: The Novel & People P.74

تھی یہ کہنا واقعات سے انکار ہوگا۔۔۔۔۔ لیکن ان قصے کہانیوں
اور ناول میں فرق ہے اور بہت بڑا فرق ہے۔ ناول اور زندگی
کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ رہا یہ امر کہ وہ زندگی کیسی ہے۔؟ اور وہ
کس طرح پیش کی گئی ہے یہ دوسری بات ہے ناول ایک مسلسل
قصے کا دوسرا نام ہے۔"[1]

ناول کیا ہے؛ ناول کسے کہتے ہیں؛ اس کا فن اور اسکی تکنیک کیا ہے؛ اس
موضوع پر ناقدین کی مختلف رائے ہیں۔ اس بات سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا کہ کسی
فن پارے یا صنف ادب کو مخصوص تعریف کے اندر مقید نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ناول
ادب کی وہ صنف ہے جس میں ساری کائنات کا احاطہ کیا جاسکتا ہے وقار عظیم لکھتے ہیں

"ناول کے نقادوں اور خود ناول نگاروں نے ناول کی جو
تعریفیں کی ہیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ ناول کی وسعتوں کا
حامل ہے یعنی زندگی کو اس طرح ادب کے سانچے میں ڈھالنا
کہ اس کی ساری وسعتیں اور گہرائی اس سانچے میں سما سکیں
ادب کے کسی اور صنف کے ذریعہ ممکن نہیں سوائے ناول کے۔"[2]

فاضل نقاد ڈاکٹر محمد احسن ناول کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ناول زندگی کی تصویر ہی نہیں تفسیر بھی ہے۔ اس میں زندگی
کی عام حقیقتوں کی سچائیاں ایسے انداز میں واضح کی جاتی ہے
کہ پڑھنے والوں کو ان کا گہرا شعور ہو جائے۔۔۔۔۔ ناول

---

[1] ڈاکٹر آل احمد سرور: تنقیدی اشارے ص ۱۳/۴

[2] وقار عظیم: داستان سے افسانے تک ص ۷۰

زندگی کی کاربن کاپی نہیں بلکہ زندگی کے بے ایسے تصویر کا اظہار ہے جس نے ان کی سچائیوں کی عمومیت کو اپنے اندر جذب کر لیا ہو"[1]

ناول کے نقاد ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اپنے خیالات کو اس طرح پیش کرتے ہیں

"ناول داستان یا افسانے کی ترقی یافتہ نوعیت ہے۔"[2] ایک دوسری جگہ اپنی بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "ناول زندگی کے گوناگوں اور پیچیدہ واقعات کی مربوط تنظیم پیش کرنے کا نام ہے"[3]

ڈاکٹر قمر رئیس اور خلیق انجم ناول کی تعریف کرتے ہوئے[4] فرماتے ہیں۔

"دراصل ناول کا فن ایک مخصوص نقطہ نظر سے زندگی کی تصویر کشی کا فن ہے حقیقت کا جامہ پہنا کر اس طرح پیش کرنا قصے کی حیثیت اس کے تمام اجزا میں تال میل اور ہم آہنگی قائم رہے، ناول ہے"[5]

ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی بھی ڈاکٹر قمر رئیس کی رائے سے متفق نظر آتے ہیں فرماتے ہیں:

".... یہ اسی دنیا کے جیتے جاگتے انسان کا عکس ہے جو کائنات کی دیگر مخلوقات کے مقابلے میں زیادہ قریب اور اسی طرح پیچیدہ بھی ہے۔ اسی پیچیدہ انسان کی فکر و جذبات اور تخیل کی سرگذشت کو جب بیانیہ نثر میں پیش کیا جاتا ہے تو وہ ناول کہلانے لگتا ہے اور چونکہ پیچیدگی اس کے موضوع و مواد

---

۱ ڈاکٹر محمد حسن: شب خون مارچ ۱۹۷۶ء ص ۸ ۲ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۱۸

۳ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۵۲ ۴ ڈاکٹر قمر رئیس و خلیق انجم: اصناف ادب اردو ص ۹

کی فطرت میں شامل ہے۔ اس لئے ناول کو بھی ادب کی پیچیدہ
صنف قرار دیا گیا ہے[۱]"

اسی ضمن میں پروفیسر احتشام رضوی اپنے خیالات کا اظہار اس انداز میں پیش کرتے ہیں جس سے ناول کا واضح تصور سامنے آجاتا ہے فرماتے ہیں:

"یوں تو ادب کی ہر صنف زندگی کے کسی نہ کسی رخ کا جذباتی
رنگ میں تجزیہ کرتی ہے۔ لیکن ناول کو کئی حیثیتوں سے دوسرے
اصناف پر فوقیت حاصل ہے یہ اصناف ادب میں سب سے زیادہ
ترقی یافتہ صنف ہے۔ اس کا خاکہ اتنا وسیع اتنا مرکب اتنا پیچیدہ
اور اتنا لطیف ہوتا ہے۔ کہ اس میں سماج کا ایک رخ نہیں
دو۔ ایک افراد نہیں دو چار مواقع نہیں کوئی چھوٹا سا تاثر نہیں
بلکہ کبھی کبھی اس کا مکمل عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ سماج کی پوری مشین
کی حرکت ناول ہی میں دیکھی اور دکھائی جا سکتی ہے اس لئے ادب
اور زندگی کے تعلق پر نظر کرتے ہوئے۔ ناول کو ہی سب سے زیادہ
اہمیت دینا چاہیے۔"[۲]

ناول سے متعلق جن نقادوں نے اپنے خیالات و نظریات کا اظہار اپنے مخصوص انداز میں کیا ان پر غور و فکر کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ کہ ناول کا فن ہی یہ ہے کہ وہ زندگی اور معاشرے کی حقیقی تصویر کے نقوش کو اجاگر کر دے۔ ناول میں زندگی اور سماج کے پیچیدہ در پیچیدہ مسائل کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ ناول نگار اپنے

۱۔ ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی: افسانوی ادب ص ۱۵،۶

۲۔ پروفیسر احتشام حسین: ماہنامہ نگار مشمولہ مضمون اردو ناولوں پر مارکزم کا اثر ص

عہد کا مصور ہوتا ہے۔ وہ عصری تقاضوں کو ناول کا موضوع قرار دیتا ہے۔[ان] مختلف نقادوں کے خیالات کو سامنے رکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول کی اہم خصوصیات کیا ہیں؟ یا کیا ہونی چاہئے ناول چاہے کیسا بھی ہو۔ نیا تجربہ ہی کیوں نہ ہو لیکن اگر اس میں ناول کی خصوصیات موجود نہیں ہیں تو اسے ہم تجربہ تو کہہ سکتے ہیں ناول کے لئے قصہ کا ہونا اتنا ضروری ہے۔ جتنا جسم کیلئے خون کی ضرورت ہوتی ہے۔ بغیر قصہ کے کوئی بھی ناول پایۂ تکمیل کو نہیں پہونچتا۔ ناول کا دارمدار اس پر ہوتا ہے۔ قصہ سے دلچسپی لینا اور لطف اندوز ہونا انسان کی فطرت ہے۔ ای۔ ایم فارسٹر کے الفاظ " ناول میں کہانی بیان کی جاتی ہے یہی اس کا بنیادی پہلو ہے جس کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں۔ یہ سب سے اہم عنصر ہے جو سبھی ناولوں میں مشترک طور پر پایا جاتا ہے"[۱]

موصوف نے اپنی کتاب Aspect of Novel میں قصے کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے " قصہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے "۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ قصہ کیا ہے؟ عام طور پر لوگوں کا خیال ہے کہ مختلف واقعات و حرکات و سکنات یکے بعد دیگرے بیان کرتے ہوئے کسی خاص نتیجہ پر پہونچ جانا ہی قصہ ہے۔ سید عابد علی کے مطابق کہانی دراصل ان اجزا کا نام ہے جو بنیادی ہیں اور جن سے پلاٹ تیار کیا گیا ہے[۲]۔

ایک کے بعد دوسرے کا تذکرہ کرنا اور پھر کیا ہوا جیسا تجسس پیدا ہونا ضروری ہے محمد احسن فاروقی کے لفظوں میں " پہلے یہ ہوا یہ آخر میں ہوا یا یوں فلاں شخص نے پہلے یہ کیا، پھر یہ کیا پھر یہ کیا اور آخر میں یہ ہوا اس طرح ہر قصہ ختم ہو جاتا ہے[۳]"۔

نقادوں کے خیالات و نظریات کے مطابق قصہ میں آغاز اور اختتام کا ہونا

۱؎ قاسمی ابوالکلام: ناول کا فن ص ۱۴ ۲؎ سید عابد علی عابد: اصول انتقاد ادبیات ص ۲۸۵

۳؎ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: ناول کیا ہے ص ۱۲

اور اس کے بعد اچھا کیا ہوا ؟ کا سوال ہونا بے حد ضروری ہے ۔ اور جب اس خاکے میں نظر نواز رنگ بھر دیئے جائیں تو اسے ہم پلاٹ کہیں گے جس طرح شاعر تخلیق کرنے سے قبل اس کا ایک خاکہ ذہن میں ترتیب دیتا ہے اور اسے پیش کرنے کے لئے جو واقعاتی سلسلہ تیار کرتا ہے اسے ہم پلاٹ کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔" اسی طرح ایک ناول نگار بھی اپنی کہانی کے تمام بنیادی عناصر کو لے کر ان کا ایک منطقی سلسلہ قائم کرتا ہے۔ واقعات باہم اس طرح مربوط ہو جاتے ہیں کہ ایک واقعہ دوسرے واقعہ سے ابھرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ پلاٹ بناتے وقت ناول نگار ان غیر ضروری واقعوں کی کاٹ چھانٹ بھی کرتا ہے۔[1]"

پلاٹ بنانا ایسا ہی ہے جیسے کوئی مجسمہ ساز پتھر تراش کر جو مجسمہ بناتا ہے ۔ اس میں فنی موزونیت اور اعضا میں توازن قائم رکھنے کی ایک جہت کرتا ہے ۔ اسی طرح افسانوی مجسمہ میں انھیں تمام چیزوں کا خیال رکھنا ناگزیر ہے ۔ قصوں سے پلاٹ کی تعمیر کرنا ہی وہ مرحلہ ہے جہاں ناول نگار کی فنی خوبیاں نمایاں ہوتی ہیں " پلاٹ کی بناوٹ جتنی دلکش ہوگی اتنا ہی اچھا پلاٹ ہوگا " تعمیر و تشکیل کے لحاظ سے پلاٹ کو دو حصوں میں منقسم کیا جاتا ہے ۔ پہلا سادہ اور دوسرا پیچیدہ و مربوط ـــــ سادہ پلاٹ میں کسی ایک ہی شخص سے متعلق واقعات کا بیان غیر منظم طریقے سے ہوتا ہے ۔ اس میں اس بات کا التزام بھی نہیں برتا جاتا کہ ایک دوسرے کا ربط برقرار رہے جبکہ پیچیدہ اور مربوط پلاٹ میں ایک تنظیم برقرار رکھنی پڑتی ہے ۔ ایک واقعے سے دوسرے واقعہ کو مربوط رکھنا ضروری ہے ۔ بہترین ناول کے لئے ضروری ہے کہ پلاٹ نہ تو زیادہ ڈھیلا ہو اور نہ ہی پیچیدہ بلکہ خوبصورت پلاٹ وہی ہوگا جس میں ان دونوں کے امتزاج شامل ہوں " پلاٹ کے مجموعی تاثر کے حسن کو قائم رکھنے

---

[1] سید عابد علی عابد : اصول انتقاد ادبیات ص ۸۳/۵۸۲

کیلئے اعتدال کی راہ اختیار کرنا ضروری ہے۔"[1]

یوں تو ادھر کچھ دنوں سے اردو میں بھی بغیر پلاٹ کے ناول لکھے جا رہے ہیں جسے "Plotless Novel Anti Novel" کہتے ہیں جو کسی حد تک کامیاب ہوئے مگر فنی لوازمات کو بغیر استعمال کئے ان کا صحیح و سالم تصور قائم نہیں ہوتا اس کی حیثیت محض ایک تجربے کی ہے اور کچھ نہیں۔ قصہ کو بیان کرنے کے لئے ناول مختلف کرداروں کا سہارا لیتا ہے یا کرداروں کے توسط کے خاطر آیا۔ واقعہ بیان کرتا ہے اس لئے کردار نگاری کی بھی خاص اہمیت ہوتی ہے

درحقیقت پلاٹ کے بعد ناول کا دوسرا اہم اور ضروری عنصر کردار نگاری ہے ناول کے واقعات جس کے بارے میں ہوتے ہیں یا جن کو لے کر ان واقعات وحادثات کو بیان کیا جاتا ہے اکردار کہلاتے ہیں اور انہیں کرداروں کے عمل اور ردعمل سے قصہ کی تکمیل ہوتی ہے۔ ناول نگار حقیقی زندگی کی ترجمانی کے لئے ایسے کرداروں کو چنتا ہے جو ہماری روزمرہ کی زندگی کے متحرک انسانی پیکر ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جو کردار عصری زندگی اور حقیقت سے قریب ہوں گے وہی زندہ کردار کہلائیں گے۔ ناول نگار جس عہد اور ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔ کردار بھی اسی ماحول میں آگے بڑھتا ہے۔ معاشرے میں مختلف النوع افراد ہوتے ہیں جن کے اپنے نظریات، تصورات، تہذیب بول چال رہن سہن زندگی کی رنگارنگی نشیب وفراز اپنے مخصوص انداز کے ہوتے ہیں۔ ان افراد میں ناول نگار جن افراد کا انتخاب کرتا ہے وہ بھی ہماری طرح جیتے جاگتے انسان ہوتے ہیں جن کی اپنی روایت ہے ان کے اپنے مسائل ہیں اور اپنے افکار و نظریات ہیں اب ان میں جو کردار قاری کو متاثر کرلے یا دوسرے الفاظ میں ان میں ہمیں اپنا پرتو نظر آئے۔

---

[1] ڈاکٹر اسلم آزاد: اردو ناول آزادی کے بعد ص ۱۷

انھیں ہی بہترین اور زندہ کردار کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مسٹر نیٹ کا خیال ہے "ناول نگار کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہیئے اس کے کردار ویسے ہی حقیقی اور جیتے جاگتے ہوں جیسے کہ ہمیں حقیقی زندگی میں نظر آتے ہیں[1]"۔

دراصل ناول نگار کو کرداروں کی تخلیق کرنے کے بعد آزاد فضا میں چھوڑ دینا چاہیئے۔ "کیوں کہ اچھا ناول وہی ہوتا ہے جو کرداروں کو آزادانہ طور پر چھوڑ دیتا ہے وہ اپنی حرکت و عمل سے اچھا یا برا جس قسم کا بھی تاثر قائم کریں اور قاری کو متوجہ کر سکیں[2]"۔ کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے عابد علی عابد لکھتے ہیں "زمان و مکان ہی کرداروں حقیقت اور واقعیت کا رنگ بخشتے[3]"۔ موصوف کے خیال سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے کیونکہ زمان و مکان کے ہی آئینے میں کردار کی شناخت ہوتی ہے "اس طرح مربوط ہوتے ہیں کہ اس سے جدا کر کے انھیں دیکھا نہیں جا سکتا ہے۔ ای ایم فارسٹر کرداروں کو بالخصوص دو حصوں میں تقسیم کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"ہم کرداروں کو چپٹے اور مکمل، میں تقسیم کر سکتے ہیں سترہویں صدی عیسوی میں چپٹے کرداروں کو مزاح، کا نام دیا گیا تھا کبھی انھیں خاکے کہا جاتا ہے اور کبھی کیریکچر۔ حقیقتاً چپٹے کردار وہ ہیں جو ایک خیال یا ایک خصوصیت کی بنا پر تشکیل دیئے جاتے ہیں جب ان میں ایک سے زیادہ عنصر نمایاں ہوتا ہے تو ان میں "مکمل کردار" بننے کے عمل کا آغاز ہوتا ہے[4]"۔

---

[1] ڈاکٹر جمیل جالبی: ارسطو سے ایلیٹ تک فکشن کا فن: نری جیمس، ص ۷، [2] زرینہ عقیل: اردو ناولوں میں سوشلزم ص ۲۰۱، [3] عابد علی عابد: اصول انتقاد و ادبیات ص ۵۹۸

[4] ڈاکٹر اسلم آزاد: آزادی کے بعد اردو ناول بحوالہ ای ایم فاسٹر

ای۔ایم فارسٹر کے خیالات کی روشنی میں اس نتیجہ پر پہونچا جا سکتا ہے کہ سپاٹ کردار کسی مخصوص گروہ اور طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ کردار اس وقت سے جامد ہو جاتے ہیں اور زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں اور محرکات کی ہمنوائی نہیں کر پاتے جب کہ زندگی گذارنے کا ایک لائحہ عمل ہوتا ہے اور ان کے تصورات باہم متصادم ہو جاتے ہیں۔ تو وہ پرانی قدروں کے دشمن بن جاتے ہیں " ایسے کرداروں کے اندر وضعداری اور جان جائے پر آن نہ جائے والی بات ملتی ہے[1]۔"

گو کہ ایسے کردار ذہن پر نقش کالحجر ہو جاتے ہیں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ زندگی میں صرف ایسی صفات کے افراد موجود ہیں۔ بیشتر ناول نگاروں نے اسے فنی طریقے سے پیش کیا ہے سادہ کردار قاری پسند بھی کرتا ہے بس شرط اتنی ہے کہ دل پسند ہو۔

دوسرے قسم کے کردار جنہیں Round کہا جاتا ہے۔ ایسے کردار انسانی خصوصیات کے ساتھ ساتھ کئی انفرادی خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں۔ اس قسم کے کردار تخلیق کرنے والا ناول نگار کامیاب سمجھا جاتا ہے اس نوع کے کردار حقیقت سے زیادہ قریب اور اپنی پہچان کو قائم رکھتے ہوئے نئی خصوصیات کے خلاق ہوتے ہیں۔" ایسے ناول نگار کسی نقطۂ نظر کے نقیب یا غلام نہیں معلوم ہوتے بلکہ اپنی فطرت بالکل اسی طرح آزاد رکھتے ہیں جیسے کوئی زندہ آدمی۔[2]"

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جو تعلق زندگی سے کردار کا ہے اسی کے اظہار کا ذریعہ ہے کردار ہمارے معاشرتی و حقیقی زندگی سے جتنے نزدیک ہوں گے ناول میں اتنی ہی دلنشینی اور تاثیر پیدا ہوگی جیسا کہ ابھی سپاٹ اور پیچیدہ کرداروں کی خصوصیات

---

[1] ڈاکٹر احسن فاروقی: ناول کیا ہے ص ۲۰۶

[2] سید عابد علی عابد: اصول انتقاد ادبیات ص

بیان کی گئی ہے۔ دراصل وہی کردار مقبول ہوں گے جن میں دونوں کا امتزاج ہوگا کرداروں کے ہمہ جہتی پہلو یک لخت ہمارے سامنے نہیں آتے بلکہ دھیرے دھیرے کردار کے ذاتی افکار و نظریات، تجربات و گہرائی، زندگی کے نشیب و فراز، حرکت و عمل اور متعدد قسم کے مسائل کو ساتھ رکھتے ہوئے گرہ کشائی کرتے ہیں اور یہ گرہیں جیسے جیسے کھلیں گی قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا جائے گا ناول نگار کو اسی دائرے تک محدود رہنا چاہیئے جہاں تک اس کے تجربات ہوں کیونکہ دائرے کی وسعت سے کامیابی حاصل نہیں ہوتی جیتے جاگتے کردار تخلیق کرنے کے ضروری ہے کہ ناول نگار کا مشاہدہ عمیق ہو ساتھ ہی فن پر اسے قدرت حاصل ہو جس کے سبب اس کے کرداروں میں اور گہرائی نظر آئے۔

یہ حقیقت ہے کہ کوئی بھی ادب خلا میں پرورش نہیں پاتا۔ ناول میں جو واقعات اور کردار بیان کئے جاتے ہیں ان کا براہ راست تعلق ہمارے سماج، ماحول اور ارد گرد کے حالات سے ہوتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ واقعات کہاں کے ہوتے ہیں۔ اور یہ کردار کس معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں یا بہ الفاظ دیگر ناولوں میں کس عہد کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان باتوں کی روشنی میں یہ ظاہر ہوتا ہے کہ زمان و مکان کی عکاسی کی صحیح معنوں میں معاشرہ نگاری ہے اور اس بات کا انکشاف بھی ہوتا ہے کہ ان واقعوں اور کرداروں کا تعلق کہاں سے اور کس سے ہے۔ دوسرے لفظوں میں کس مقام کس عہد اور کس طرز زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ اگر ناول سے زمان و مکان کو نکال دیا جائے (ادھر کچھ تجربے ہوئے ہیں) تو اس کا سارا حسن اور ساری تنظیم منتشر ہو جائے گی اور ناول خلا کا پروردہ معلوم ہوگا۔ چونکہ ناول نگار اپنے معاشرے کا عکاس ہوتا ہے۔ اور واقعات و کردار اسی معاشرے سے اخذ کرتا ہے اس لئے زمان و مکان کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔

"ناول کے واقعات اور کردار معاشرے سے ہی اخذ کئے جاتے ہیں ان واقعوں کے اور کرداروں کے وسیلے سے ناول نگار

ایک خاص معاشرے کو ایک خاص دور یا کچھ خاص کے آئینے
میں پیش کرتا ہے۔[1]"

اس لئے ناول نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ زماں و مکاں پر پوری دسترس رکھے کیونکہ اس سے تھوڑی بھی غفلت کردار، معاشرے اور انداز فکر کو بدل سکتا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

"زماں و مکاں ہی حقیقت کو ناپنے کے لئے آلے ہیں۔ لیکن
خود زماں و مکاں پر نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے
ہمیں وقت کی اس رفتار کو محسوس کرنے کی ضرورت ہے جس
سے ناول کے واقعات اور کردار گذر رہے ہیں۔ یہ وقت بھی
حقیقی ہیں اور اس کے اندر بھی یہی واقعات کی تخلیق ہو سکتی ہے
اگر یہ حربہ ناول کے ہاتھ سے چھین لیا جائے تو بعض اوقات
ناول کی تربیت میں زبردست خلا واقع ہو جانے کا خطرہ ہے لیکن
اس کے استعمال میں ناول نگار نے جو لکھی تھی بصیرت اور
ذوق سلیم کی آزمائش ہوتی ہے۔[2]"

دراصل مکالے کی اہمیت و افادیت ڈرامے کیلئے مقدم ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ ناول نگاری کے لئے اس کی ضرورت ہی نہیں ــــ ناول کے لئے مکالمہ ایک جز لاینفک کی حیثیت رکھتا ہے۔

کرداروں کے جذبات و احساسات، اظہار اور اس کی تمام تر خصوصیات

---

[1] ڈاکٹر اسلم آزاد: اردو ناول آزاد کے ص ۲۴

[2] بحوالہ اردو ناولوں میں سوشلزم زرینہ عقیل ص ۲۰۵

کو مکالمے کے ذریعے بڑے موثر انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ مکالمہ پلاٹ کو آگے بڑھانے میں بڑا کار آمد اور معاون ثابت ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ "اچھا مکالمہ قصہ کو ایک روشنی بخشتا ہے۔"[1] مندرجہ بالا سطور میں روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ ڈرامہ نگاری میں مکالمہ کی اہمیت وافادیت مسلم ہے۔ جب ڈرامہ نگار کوئی قصہ بیان کرتا ہے۔ وہ کرداروں کے ذریعہ ہی سامعین کے سامنے پیش کرتا ہے تو اس کے ذہنی وفکری افعال کی کامیابی کا دارومدار مکالمہ ہی ہوتا ہے اور بقول حسینی "مکالمہ دراصل ڈرامہ ہے۔"

بہترین مکالمہ لکھنا ہی ایک آرٹ ہے جسے برمحل اور فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کرنے کا سلیقہ بھی ہونا چاہئے اچھے مکالمہ کیلئے ضروری ہے کہ ناول نگار کرداروں کی خصوصیات کا اظہار اور پلاٹ کے ارتقاء (کھولنا) کا انشرح کرے علاوہ ازیں مکالمے فطری، برمحل، برجستہ، مختصر اور دلکش ہوں۔ مکالمہ کے سلسلے میں یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ کرداروں کی زبان کیسی ہونی چاہئے روزمرہ کی عام بول چال یا اس سے قدرے مختلف اکثر ناقدین اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ مکالمہ بالکل ہی کرداروں کی صدائے بازگشت نہ ہو بلکہ دونوں کا مرکب ——— یعنی روزمرہ کی عام بول چال فطری طور پر اور ادبی چاشنی کے ساتھ۔ کیونکہ پورے طور پر ادبی ہونے سے ناول کامیاب نہیں ہو سکتا اس لئے ضروری ہے کہ ناول نگار جس سماج و معاشرہ، طبقہ یا افراد کی زبان استعمال کرے اس معاشرہ پر ناول نگار گہری اور عمیق نظر رکھنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہو کیونکہ سماج میں مختلف النوع شخصیتیں ہوتی ہیں ایک مزدور کی گفتگو اور اعلیٰ طبقے کی طرز گفتگو میں فرق ہوتا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ ناول نگار ان نکات کا لحاظ رکھتے ہوئے مکالمہ کا انتخاب کرے، ناول نگار حقیقت اور واقعیت کے خاکوں میں صنعت گری کا رنگ بھرے گا۔ تب کہیں مکالمے میں وہ

---

[1] بحوالہ اردو ناولوں میں سوشلزم : زرینہ عقیل صفحہ ۲۰۵

چستی و رعنائی نوک پلک اور خوبی پیدا ہوگی۔ جو ناول کے مکالموں سے مخصوص ہے۔ [1]"

ناول نگار کو عوامی اور ادبی زبان کے درمیان رہنا ہوگا۔ اگر دیہاتی کردار ہے تو اس کے مکالمے دیہاتی ہونے چاہئے اس کے برعکس شہری افراد یا اعلیٰ سوسائٹی کے لوگوں کی زبان بالکل اسی طرح ہونی چاہئے خاص طور سے اس وقت مکالمہ بھونڈا معلوم پڑنے لگتا ہے جب کہ ہر کردار کے منھ میں ناول نگار اپنی زبان میں اظہار مدعا کرتا ہے۔ افراد قصہ کے طرز گفتگو انداز بیان اور اظہار خیال میں جو لطیف و نازک فرق ہوتا ہے۔ اس کی پیش کش میں بہر حال ناول نگار کو محتاط رہنا ضروری ہے۔ اور آخر میں کہنا ہے جانا ہوگا کہ کامیاب ناول نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ مکالمہ کو ڈرامائی انداز میں پیش کرے

ناول میں جو کچھ بیان کیا جاتا ہے خواہ وہ کہانی ہو یا کردار نگاری ان کا تعلق براہ راست ہمارے جذبات و احساسات سے ہوتا ہے۔ کیوں کہ ناول نگار کردار کے خارجی حالات و کیفیات کے ذریعہ اس کے خفیہ پہلوؤں اور تاثرات کو اُجاگر کرتا ہے شاید یہی وجہ ہے کہ بہترین ناول نگار جذبات نگاری اور الفاظ کے حسن انتخاب اور اسلوب کی شگفتگی سے ایسی چاشنی پیدا کرتا ہے جو گھنٹوں کام و دہن کو لذت بخشتے ہیں اور بھلائے نہیں بھولتے، ناول کے قصہ المیہ اور طربیہ دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔ جن کا رشتہ انسانی زندگی سے ہوتا ہے یہی نہیں بلکہ ناول نگار طرب و الم میں وہ حسن پیدا کرتے ہیں جو قاری کے لئے جنت نگاہ اور فردوس گوش بن جاتے ہیں اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد حسن فاروقی لکھتے ہیں:

"ناول کی دنیا جذبات سے بھری ہوتی ہے..... ناول

---

[1] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: ناول کیا ہے: ۳۲

میں ہم ان چیزوں سے بحث کرتے ہیں ان میں بعض خوبصورت
ہوتی ہیں بعض شاندار، بعض المناک، بعض نشاط انگیز اور ناول نگار
ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرکے اپنی جودت طبع صرف
کرتے ہیں۔[1]

فاروقی صاحب نے جذبات نگاری سے متعلق جو آراپیش کی ہے اس روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہمیں ایسے بہت سارے ناول ملیں گے جن میں صرف غم اندوہ کے جذبات پیش کیے گئے ہیں۔ اور جو پُر مسرت اور نشاط آمیز بھی ہیں۔ کچھ ناول نگاروں نے دونوں قسم کی ملی جلی کیفیات کی مصوری کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے یہی نہیں بلکہ بعض ناول نگار نے تو خوبصورت، شاندار، المناک اور نشاط انگیز چاروں قسم کے جذبات کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں ان میں کچھ کامیاب بھی ہیں اور بعض ایسے ہیں جن کے اندر جذبات کی گرمی کم ہونے کے باعث وہ بات پیدا نہ کر سکے جو انکو کرنا چاہئے تھا۔

منظر نگاری کے بارے میں کچھ لوگ غلط فہمی کے شکار ہیں۔ منظر نگاری کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ وہ صرف مناظر فطرت کی مصوری کرے یا پھر سماجی مناظر کے مُرقعے کھینچے بلکہ ناول نگار جس چیز کی منظر کشی کرے اس کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ ساتھ ہی ساتھ منظر نگاری کا صحیح مفہوم ہونا چاہئے وہ یہ کہ کرداروں کی فطرت و سیرت، عادات، خصائل، رجحان، میلانات، طرز رہائش و ماحول وغیرہ کی پوری پوری تصویر ابھر کے سامنے آجائے۔ منظر نگاری زمان و مکان کی صراحت میں بھی معاون ثابت ہوتی ہے دور حاضر کے ناول نگار فطری مناظر سے کہیں زیادہ سماجی مناظر کی تصویر کشی میں اپنا تخلیقی زور صرف کرتے ہیں دراصل وہی ناول نگار منظر نگاری میں کامیاب ہوتا ہے جو جزئیات کو نظر نواز

---

[1] سید عابد علی عابد: اصول انتقاد ادبیات ص ۴۰۳

ہونے اور اس کے رنگ و روپ کو دلچسپ بنانے میں کامیاب ہے۔ ان باریکیوں کو دیکھنے کے بعد ہم یہ وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ منظر نگاری ناول کا ایک ضروری جز ہے۔ منظر نگاری کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے علی عباس حسینی لکھتے ہیں

"غرض کوئی قابل قدر ناول منظر نگاری کی سماں بندی یا مرقع کشی سے خالی نہیں ہو سکتا اور اطناب ایجاز کا خیال رکھ کر انہیں "پس منظر" میں پیش کرنا فنکارانہ ہوشیاری و ہنرمندی کی دلیل ہے۔۔۔۔۔
منظر نگاری کرداروں کے مختلف سیرتی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے لکھا جاتا ہے۔ نہ کہ محض صبح و شام گرما و سرما کی تصویر کشی کے لئے۔"[1]

ناول دراصل زندگی کی تصویر و تفسیر کے ساتھ ہی ساتھ انسانی احساسات و جذبات، افکار و خیال کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اس لئے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ ہر ناول میں نظریہ حیات و مقصد کی کارفرمائی شعوری یا غیر شعوری طور پر ضروری ہوتی ہے۔ بالخصوص اعلیٰ ناول نگار کا یہ بڑا وصف ہے کہ وہ اپنی تخلیق کے ذریعہ کوئی مخصوص نظریہ حیات کی ترجمانی کرے بس شرط اتنی ہے کہ مقصد فن کے حریر میں پوشیدہ رہے۔

یہ بات بالکل صاف ہو چکی ہے کہ ناول کی تخلیق نہ صرف تفریح و تفنن کے لئے ہوتی ہے اور نہ ہی اخلاق و اصلاح کے لئے ناول نگار کا فرض ہے کہ وہ قاری کی ذہنی مدارج رکھتے ہوئے اسکی رہنمائی بھی کرے کامیاب ناول وہی ہوگا جس میں قاری فنی لطافتوں سے محظوظ ہوتا ہوا خود بخود ناول نگار کے نظریہ حیات تک پہونچ جائے کیونکہ کچھ معمولی صلاحیت رکھنے والے مقصد کو ظاہر میں تخلیق کو غیر معیاری بنا دیتے ہیں۔ یا پھر کسی خاص مقصد کو

---

[1] علی عباس حسینی: اردو ناول کی تنقید و تاریخ ص ۶۵،۶۴

بروئے کار لانے کے لئے تخلیق صرف پروپیگنڈہ یا نعرہ بن کر محدود رہ جاتی ہے۔ اس کے برعکس اعلیٰ ناول نگار قاری کے ذہن پر تاثرات رفتہ رفتہ کچھ ایسے انداز سے چھوڑ جاتا ہے کہ قاری بھی انھیں خیالات و افکار میں ڈھلنے لگتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ناول ختم کرنے پر وہ بوجھ نہیں بنتا اور نہ ہی محسوس کرتا ہے کہ ناول پر نظریہ حیات لادا گیا ہے۔ قاری ناول نگار کے پیش کردہ نظریہ یا مقصد کی تائید کرے نہ کہ فرار۔ وہی ناول کامیاب ہوگا جسکو ختم کرنے کے بعد قاری گہرا تاثر لینے پر مجبور ہو۔

ایسا دیکھا جاتا ہے کہ کچھ ناول نگاروں کی تخلیق ادب برائے زندگی، ادب برائے ادب اور اسی طرح کے نعروں کے چکر میں پس جاتی ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ فنی اصولوں کے ساتھ ہی ساتھ مقصد کو شیر و شکر بنا کر پیش کیا جائے "کامیاب ناول وہی ہے جس میں مقصد فن کے اندر حل ہو جائے، جذب ہو جائے اور بغیر کسی ذہنی و فکری دباؤ کے وہ قارئین کو متاثر بھی کرے۔"[1]

ناول نگار گو کہ وہ کسی مکتبۂ فکر سے تعلق رکھتا ہو۔ ناول کی زبان کی تاثیر سے منکر نہیں ہوگا۔ ناول کا قصہ خواہ کتنا بھی دلچسپ اور پر اثر ہو اس کے اظہار کے لئے زبان کی دلآویزی ناگزیر ہے اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ زبان کیسی ہو؟ ظاہر ہے کہ ناول زندگی کا ترجمان ہوتا ہے اس لئے وہ جس زندگی یا معاشرے کی تصویر کشی کرتا ہے اسے اس معاشرے کی مروجہ زبان کا ہی استعمال کرنا چاہئے۔ اگر ناول نگار ایسا نہیں بلکہ دلچسپی کے تحت وہ انشاپردازی کے جوہر دکھاتا ہے تو بلاشبہ انشاپردازی اور ناول میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔ ناول کا سب سے اہم جز قصہ نگاری ہے اگر وہ انشاپردازی کرے گا تو بلاشبہ قاری انشاپردازی کے جال میں پھنس جائے اور اسکی توجہ اصل قصہ سے

---

[1] ڈاکٹر اعجاز علی: نذیر احمد کی ناول نگاری ص ۴۶،۴۵

ہٹ جائے گی۔ ناول کے لئے سادہ، صاف، شستہ، برجستہ، اور نقائص سے پاک واضح زبان استعمال ہونی چاہئے۔ جو عام فہم ہو کیونکہ کرداروں کی اپنی زبان ناول کے حسن کو چار چاند اور خوبصورتی کو دوبالا کرتی ہے۔ ناول کی زبان پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں۔

"ہمارے لئے معیار وہ زندگی ہے جو ہماری نگاہوں کے سامنے گزرتی ہے اور وہ زبان ہے جو اس زندگی سے ابلتی ہوئی ہمارے کانوں میں داخل ہو کر ہماری عقل کو زندگی سے بہرہ ور کراتی ہے ہمارے دل کو زندگی کے ساتھ نچا دیتی ہے۔"[1]

ناول نگار کو دراصل ایسی ہی زبان اپنی تخلیق میں برتنی چاہئے جس سے متعلق فاروقی صاحب[2] نے اظہار کیا ہے چونکہ زبان سے متعلق بات نکل پڑی ہے اس لئے یہ کہنے میں حرج نہیں کہ وہی ناول مقبول ہوئے ہیں جن میں کردار کی روزمرہ کی زبان پیش کی گئی ہے بعض حضرات اسی تخلیق کو کامیاب سمجھتے ہیں جس میں عمدہ زبان گویا انشاپردازی کی جاتی ہے۔ جبکہ ناول و انشاپردازی میں نمایاں فرق ہے۔ انشاپرداز اپنے جودت طبع سے زبان کو بناتا ہے۔ اور سنوارتا ہے جبکہ زندگی سے اس کے اس التزام کو بگاڑ دیتا ہے۔ "انشاپرداز بگڑی ہوئی زبان کو ٹھکراتا ہے ناول بگڑی ہوئی زبان کو گلے سے لگاتا ہے۔"[3] اس کا مطلب یہ نہیں کہ دہی زبان دبیان کردی جائے بلکہ ناول نگار کو چاہئے کہ وہ پلاٹ، کردار کی تعمیر کرتے وقت طرز ادا کی شوخی اور جدت کا بطور خاص لحاظ رکھے "زبان زندگی کی حقیقتوں کو موثر ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک لوچ دار ذریعہ ہے مقصد نہیں۔"[4]

---

[1] ڈاکٹر احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۹۳ [2] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ادبی تخلیق اور ناول ص ۹۲ [3] ڈاکٹر قمر رئیس: تنقیدی تناظر ص ۸۴

ناول نگار بنیادی طور پر ایک فنکار ہوتا ہے جب وہ زندگی اور اس سے متعلق خام مواد کو تخیل کی آمیزش دے کر قصہ کے روپ میں پیش کرتا ہے تو وہی اسلوب ہوتا ہے اور اسی اظہار بیان سے ناول نگار کی شخصیت اور فنکارانہ صلاحیت ظاہر ہوتی ہر ناول نگار نے اسالیب کے متعدد تجربے پیش کئے ہیں جنہیں کسی خاص خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا تقریباً ہر ناول نگار کا اپنا ایک الگ اسلوب ہوتا ہے اور اسی سے وہ پہچانا جاتا ہے اس کی شخصیت کا تعارف صرف اس کے اسلوب سے ہوتا ہے۔ ناول نگار اپنے اظہار بیان کے لئے جتنا پر اثر اور دلکش انداز بیان استعمال کرے گا۔ ناول میں اتنا ہی حسن پیدا ہوگا اس لئے ضروری ہے کہ فن کا ایسا اسلوب اختیار کرے جو دل کی گہرائی کو چھولے " مواد، نقطۂ نگاہ اور اظہار اسلوب میں مطابقت ہی ناول کو ایک منفرد ٹیکنیک اور ہیئتی قالب بخشتی ہے۔" [۵۷] ناول نگاروں نے مختلف القسم اسالیب کا تجربہ کیا ہے خاص طور سے جن اسالیب کو برتا گیا درج ذیل ہیں۔

۱۔ بیانیہ اسلوب ۲۔ سوانحی اسلوب ۳۔ ڈائری اسلوب ۴۔ خطوطی اسلوب ۵۔ ڈرامائی اسلوب ۶۔ شعور کی رو یا تلازم خیال کا اسلوب ۷۔ علامتی و تجریدی اسلوب ۸۔ مخلوط اسلوب لیکن ان اسالیب میں بیانیہ اسلوب ہی ایسا ہے جس میں اکثر و بیشتر ناول لکھے گئے اور آج بھی لکھے جارہے ہیں اس کے ذریعہ ناول نگار زندگی کے واقعات کو غیر جانبداری کے طور پر بیان کرتا ہے جبکہ سوانحی اسلوب میں ناول نگار خود ہی مرکزی کردار بن کر سامنے آتا ہے اور اپنے حالات و زندگی کے واقعات اور حادثات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ڈائری اسلوب جیسا کہ نام سے ظاہر ہوتا ہے وہ حالات و واقعات کو جو ڈائری کے صفحات تک محدود رہتے ہیں انھیں کے سہارے ناول پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ خطوطی اسلوب میں کچھ خطوط کو اس طرح ترتیب

---

۵۷ ڈاکٹر قمر رئیس: تنقیدی تناظر ص ۸۳

دیا جاتا ہے کہ وہ ایک اظہار کا وسیلہ بن جائے۔ ڈرامائی اسلوب میں ناول نگار ڈرامے کی تکنیک کا سہارا لیتا ہے۔ شعور کی رو یا تلازم خیال علامتی اور تجریدی اسلوب میں بھی ناول لکھے جارہے ہیں لیکن مجموعی طور پر بیانیہ اسلوب میں لکھے ناولوں کو ہمیشہ مقبولیت ملی اور مل رہی ہے بہرکیف اسلوب یا اظہار ناول کا اہم جز قرار پاتا ہے اور اس کی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کارل مائل کا قول صادق آتا ہے کہ "طرز تحریر مصنف کی عبا ہی نہیں بلکہ اسکی جلد ہے"[1]۔

ناول کے فن کو سمجھنے کے لئے اس کے بنیادی اجزا پر ایک نظر ڈالی گئی۔ معیاری اور کامیاب ناول وہی ہوں گے جن میں سارے عناصر کا امتزاج ہو۔ انھیں ترتیب دینے میں وہی ناول نگار کامیاب ہوگا جو اپنی اعلیٰ ذہانت اور فنی صلاحیت کے ساتھ ہی ساتھ زندگی کو عمیق نظروں سے محسوس کرے یں واک خاص طور پر یہ اجزا، بنیادی حیثیت رکھتے ہیں جبکہ نقادوں نے جدید تجربے کے لحاظ سے ان میں کچھ اور عناصر کو شامل کیا ہے۔ جن کا تذکرہ کوئی زیادہ اہمیت کا حامل نہیں۔

پچھلے صفحات پر ناول کی تعریف و خصوصیات سے بحث کی جاچکی ہے اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ناول اور ناولٹ میں کیا فرق ہے۔ یا کیا فرق کرنا چاہئے کیونکہ اب تک ناولٹ کی کوئی تعریف متعین نہیں کی گئی ہے اور نہ اس فرق کی وضاحت کی گئی ہے جو ناول اور ناولٹ کے درمیان ہوتا ہے مزے کی بات یہ ہے کہ اس صنف ادب پر کہیں سے تفصیل سے بحث بنی نہیں سکتی پھر بھی دھڑلے سے 'ناولٹ' " Novelette " کا لفظ تمام فنکار اور نقاد استعمال کرتے جارہے ہیں ناولٹ جس کے لغوی معنی ہی ہیں " مختصر ناول" اور نقادوں میں سب سے پہلے علی عباس حسینی نے اس کے لئے 'ناولچہ' کا لفظ استعمال کیا ہے۔

---

[1] بحوالہ ڈاکٹر سلام سندیلوی : ادب کا مطالعہ ص

آج ادب میں ناولٹ ایک مقبول صنف کی شکل میں ترقی کر رہا ہے جو ہیئت کے لحاظ سے ناول کے بہت قریب، لیکن ضخامت میں بہت کم ہو سکتا ہے کہ اسکا اختصار ہی مقبولیت کا سبب ہو اب یہاں بنیادی سوال ابھر کر سامنے آتا ہے کہ کیا ضخامت کا فرق ہی ناولٹ کو ناول سے علیحدہ کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو اسے مختصر ناول، نہ کہہ کر کس ضرورت کے پیش نظر ناول سے مختلف سمجھتے ہیں اور ادب کی ایک مقبول صنف قرار دیتے ہیں گر یہ علیحدہ صنف ادب ہے تو اس کا فن کیا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اس بحث کو آگے بڑھانے سے قبل اس متنازعہ فیہ صنف ادب سے متعلق ادبی حلقوں کے خیالات و نظریات کو سمجھ لینا مفید ثابت ہو سکتا ہے ایک حلقہ اسے ناول اور طویل افسانے کے درمیان کی چیز یا جو ناول مختصر ہو جاتے ہیں، انھیں ناولٹ کہتا ہے، یہاں بات کچھ اور گڈمڈ ہوتی نظر آتی ہے۔ کیوں کہ ناول اور ناولٹ کے درمیان کی چیز کہہ دینا تو آسان ہے۔ مگر وہ خطِ امتیاز کیا ہوگا۔ اس کے بابت کوئی جواز نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے ناول کا دائرہ محدود نہیں، ایسے بھی ناول وجود میں آچکے ہیں جو کئی جلدوں پر مشتمل ہیں مثال کے طور پر Possessed' Idiot' War and Peace، And Quiet – ' Gone with the wind ' Brother Kramanzoy، Flows the Dawn ، اور اردو میں 'آگ کا دریا'، 'اداس نسلیں'، 'لہو کے پھول'، 'خدا کی بستی'، گئودان وغیرہ ہیں اور کچھ ایسے بھی مل جائیں گے جسکی تعداد ایک سو صفحات سے بھی کم ہے۔ اسی طرح افسانہ میں بھی ہمیں مختصر اور طویل ترین دونوں قسم کے افسانہ مل جاتے ہیں گویا ناول اور افسانہ کے بیچ حدِ فاصل (Line of Divider) قائم کرنا دشوار کن مرحلہ ہی نہیں بلکہ چکنے گھڑے پر پانی رکنے کے مانند ہے۔

ایک حلقہ اسے بطور صنف ادب ماننے سے منکر ہے تو دوسرے حلقے کے لوگ اسے ادب کی مقبول ترین صنف قرار دیتے ہیں۔ اور تیسرا گروپ ناولٹ کی ہی قبیل کا سمجھتے ہوئے اسکی فنی اہمیت و مقبولیت کو دیکھتے ہوئے ابھی بطور علیحدہ صنف ادب قرار دینے میں ہچکچاہٹ

محسوس کر رہا ہے، ناولٹ ادب کی واحد صنف ہے جس کے متعلق آج تک نقادوں نے وثوق سے کچھ بھی نہیں کہا۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا صنف ناولٹ خود ایک مسئلہ ہے " بطور صنف ادب کے تاحال کھٹائی میں ہے۔ اور اس کی حدود کا تعین کرنے سے پہلے ایک لحظہ کیلئے رکنے اور سوچنے کی اشد ضرورت ہے[1]"۔

اکثر نقادوں نے ضخامت کو ہی ناول اور ناولٹ کے درمیان فرق قرار دیا۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف لوگ مختلف انداز میں اسی بات کو دہراتے نظر آتے ہیں۔ پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں۔

" اب رہا ناولٹ اور ناول کی شناخت کا مسئلہ تو اس میں بڑا گھپلا ہے۔ ناولٹ دراصل نام ہے مختصر ناول کا۔ دونوں میں انسانی سماج اور تہذیب کی مصوری ہوتی ہے دونوں میں ایک تصور حیات بھی کارفرما ہوتا ہے۔ دونوں کی تکنیک پیچیدہ بھی ہوسکتی ہے اور سادہ بھی[2]"

موصوف کے خیال میں ناولٹ اور ناول ایک ہی چیز ہے۔ لیکن بات کچھ عجب سی معلوم ہوتی ہے کہ اگر ناولٹ نام ہے مختصر ناول کا تو پھر " دونوں " سے کیا مراد لی جائے اور دوسری جگہ ناول اور ناولٹ میں فرق ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

" ناول میں زیادہ بڑے کینوس پر زیادہ کرداروں اور بڑے سماجی مسائل کو لے کر زندگی کی نقاشی ہوتی ہے۔ جبکہ ناولٹ میں موضوع مواد اور فضا محدود رہتی ہے[3]"۔

---

[1] ناولٹ کا مسئلہ: وزیر آغا ہمکار ناولٹ نمبر ص ۱۲ [2] سوال نامہ

[3] تنقیدی تناظر پروفیسر قمر رئیس ص ۱۷۳،۱۷۴

دوسرے بیان سے اتنا ضرور ظاہر ہوتا ہے اور ناول میں فرق صرف کینوس اور موضوع کا ہے۔ گویا ضخامت پر ہی بات آ کر ٹھہرتی ہے۔ اسی طرح دوہراتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں۔

"ناول اور ناولٹ میں ایک فرق تو حجم کا ہے ناولٹ کا کینوس ہر حال میں ناول میں ایک بھرپور نثری رزمیہ بن سکتا ہے۔ ناولٹ میں یہ صورت کسی طرح پیدا نہیں ہو سکتی، سماجی، معاشرتی و تمدنی ثقافتی، جنسی اور رومانی حالات کسی ایک ناول کے مختلف رخ بن سکتے ہیں ناولٹ میں یعنی کسی ایک ناولٹ میں یہ ممکن نہیں ناول اگر پورا درخت ہے تو ناولٹ بھی اسکی چند شاخیں ہیں۔"[1]

موصوف کے خیال کے مطابق فرق دراصل صفحات اور ضخامت کا ہی ہے یہ دوسری بات ہے کہ وہ غالباً یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جو چیز ایک ناول میں پیش کی جاسکتی ہے ناولٹ میں ممکن نہیں۔ ناول اور ناولٹ کا فرق کرتے ہوئے ...... ظ انصاری اپنے خیال کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

"زیادہ وسیع منظر، پیچیدہ مناظر نامہ اور کرداروں کی کثرت کے پس منظر سے ابھرنے والے ہیرو ناول کا موضوع ہوتے ہیں لفظ ناولٹ اسم تصغیر ہے ناول کا اور وجود میں آیا ناول کے ساتھ اب نہ وہ لانگ شارٹ اسٹوری ہے نہ ناول کا بچہ ان دونوں کے درمیان وہ ارتکاز نظر اور منشائے مصنف کا ایک فنی ترجمان ہے۔ مصنف کی نگاہ اور نیت کا فرق ہے۔"[2]

۱؎ سوال نامہ   ۲؎ سوال نامہ

مندرجہ بالا بیان کے ذریعہ انصاری صاحب نے اتنا ضرور قبول کیا ہے کہ ناولٹ نہ تو طویل افسانہ ہے اور نہ ہی ناول کی تلخیص بلکہ ان دونوں سے الگ ایک ایسی تخلیق جسمیں مصنف کی نگاہ اور نیت سے سروکار ہوتا ہے۔ لیکن ناولٹ کیا ہے؟ یہ بات واضح نہیں ہوتی۔ ڈاکٹر آغا سہیل نے بھی ناول اور طویل افسانے کے درمیان کی ایک چیز بتاتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> "ناولٹ" جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، ناول اور افسانے کے مابین پیدا ہونے والی ایک صنف نثر ہے۔ ناولٹ تو پیدا ہی ناول کی کوکھ سے ہوتی ہے۔ لیکن بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مختصر افسانے اور افسانے سے بین بین ناولٹ کے وجود کو تسلیم کرنا چاہئے[1]"

اس سلسلے میں وارث علوی کا خیال ملاحظہ ہو، فرماتے ہیں:

> "ناولٹ کا لفظ ہی بتاتا ہے کہ وہ چیز ناول سے مختصر ہوتی ہے لیکن ناول ناولٹ اور مختصر افسانہ چونکہ ابھی تک اپنا کوئی 'قطعی فارم' پیدا نہیں کر سکے اس لئے ان کی قطعی تعریف ممکن نہیں[2]"

شمس الرحمن فاروقی ناولٹ کے وجود کو مشتبہ سمجھتے ہیں فرماتے ہیں:

> "بحیثیت صنف سخن ناولٹ کا وجود ہی مشتبہ ہے پھر ناولٹ نگاری کا تجزیہ کیا ہو۔[3]"

جبکہ سید مجاور حسین رضوی ہیئت اور ساخت کے لحاظ سے ناول کے قبیل کی چیز سمجھتے ہیں۔

---

[1] سوالنامہ

[2] " "

[3] " "

گویا ضخامت کو ہی ناولٹ کا معیار قرار دیتے ہیں:

"ناول حیات انسانی کی اجتماعی زندگی کی مکمل تصویر پیش کرتا ہے
ناولٹ میں زندگی کے کچھ گوشے پیش کیے جاتے ہیں۔ ہیئت اور
ساخت کے اعتبار سے اور ناولٹ نگار کے موضوع کے ساتھ
ساتھ رویہ کے لحاظ سے ناولٹ اور ناول کی تکنیک میں کوئی
فرق نہیں۔"[1]

ڈاکٹر مسعود رضوی صفحات کی بنا پر ناول اور ناولٹ میں امتیاز برتتے ہیں۔ موصوف رقم طراز ہیں:

"بظاہر صرف تعداد صفحات کا فرق ہے وہ بھی اس حد تک سو
ڈیڑھ سو صفحے کی تحریر کو ناولٹ قرار دیئے گئے ہیں لیکن لکھنے
والا اس کو ناول قرار دینے میں بھی حق بجانب ہوگا (چنانچہ بعض
ناولٹ بعض ناولٹوں سے طویل تر بھی آپ کی نظر میں ہوں گے)
البتہ چار پانچ سو یا زیادہ صفحوں کی تحریر کو (ناولٹ) نہیں کہا جا سکتا۔"[2]

پروفیسر گیان چند ناول اور ناولٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ "مجھے اتنا ضرور معلوم ہے کہ ناولٹ ناول کی ایک قسم ہے۔"[3]

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون "ناولٹ کا مسئلہ" میں بڑے تفصیل سے بحث کی، مگر واضح نہیں کر سکے کہ ناولٹ کیا ہے اور اس کی تعریف کیا ہوگی؟ بلکہ یہ فرماتے ہیں کہ "ناولٹ اور ناول میں حد فاصل قائم نہیں ہو سکتی اور اس میں ناول اور افسانہ کے اثرات

---

[1] سوال نامہ [2] سوال نامہ

[3] سوال نامہ

اس طرح گڈمڈ ہو جاتے ہیں کہ ایک تیسری مکمل صنفِ ادب کا وجود شک و شبہ کی نذر ہو جاتا ہے۔[۵] اور پھر آگے مغربی نقاد Thomas Uzzel کے نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"لہٰذا ہم زیادہ سے زیادہ اسے ایک مختصر ناول کہہ کر پکار سکتے ہیں .... بس بطور علیٰحدہ صنف ادب کے تاحال کھٹائی میں ہے اور اس کی حدود کا تعین کرنے سے پہلے ایک لحظہ کے لئے رکنے اور سوچنے کی اشد ضرورت ہے۔[۶]"

گویا ساری بحث صفحات و ضخامت تک آکر ختم ہو جاتی ہے اسی طرح کا خیال ڈاکٹر یوسف سرمست بھی پیش کرتے ہیں ان کے نزدیک:

بنیادی فرق طوالت کا ہے جہاں تک پلاٹ اور اس کے ارتقاء کا تعلق ہے دونوں میں جہاں تک میرا خیال ہے کوئی فرق نہیں۔[۷]

ڈاکٹر عبدالغنی ناول اور ناولٹ میں فرق کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ناول کے مقابلہ میں ناولٹ کا پیمانہ مختصر ہوتا ہے اور کوئی بات انھیں نظر نہیں آتی جو ناولٹ کو ناول سے متاثر کرتے ہیں۔ موصوف اپنی آرا پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جیسا کہ نام سے ظاہر ہے ناولٹ ناول کا اختصار ہے اس کا اردو ترجمہ ناولچہ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح ہر چھوٹے ناول کو ناولٹ کہا جا سکتا ہے اور عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ بعض علماء و ناقدین ناولٹ کو ایک مستقل بالذات صنف قرار دیتے ہیں لیکن

---

۵ سوال نامہ ۶ سوال نامہ

۷ سوال نامہ

یہ بعد کی صورت حال ہے شروع میں اصلاً چھوٹے اور مختصر ناول
کو ناولٹ کہا جاتا ہے اور یہی بات صحیح ہے۔[1]"

اس طرح شاد امرتسری لکھتے ہیں :

"ناولٹ کے لفظ سے ہی ظاہر ہے کہ یہ ایک چھوٹا ناول ہے
ناول کی تمام تکنیک اس میں کارفرما ہے وہی کردار وہی کرداروں
کے مکالمے مگر ناول کی ضخامت سے کم ہوگی۔[2]"

نقادوں کے مندرجہ بالا خیالات سے ہم صرف اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ بعض حضرات ناولٹ کے وجود سے منکر نظر آتے ہیں جبکہ بعض اسے ناول کا چھوٹا روپ' ناول کے سلسلے کی ایک تخلیق مانتے ہیں اور کچھ لوگ ناول اور ناولٹ میں خط امتیاز کھینچنے کے بعد بھی بطور صنف ادب ناولٹ کے علیحدہ وجود کو تسلیم نہیں کرتے۔ یہ تو رہی ان ادبا کرام کی آرا۔ بہتر ہوگا کہ نقادوں کے بعد ناول نگاروں، ناولٹ نگاروں اور افسانہ نویسوں کے خیالات کا جائزہ لیں۔ آیا وہ ناولٹ کو کیا تصور کرتے ہیں اس ضمن میں خواجہ احمد عباس اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"ناول اور ناولٹ میں بظاہر فرق ان کے حجم سے ہوتا ہے
اگر تقریباً سو صفحہ کے اندر اندر ایک کہانی آجائے تو وہ ناولٹ
کہلاتی ہے۔ مگر میرے نزدیک ناول اور ناولٹ میں کوئی خاص
فرق نہیں سب میں کردار نگاری ہوتی ہے حادثات اور واقعات
ہوتے ہیں کوئی مطلب یہ موضوع بھی ہوتا ہے۔[3]"

---

[1] سوال نامہ [2] سوال نامہ

[3] سوال نامہ

خواجہ صاحب کے اس بیان سے ناولٹ کا تصور اور مبہم ہوتا نظر آتا ہے
نقادوں کی طرح صفحات تک بات چل سکتی ہے مگر ان کے مزید بیان سے کہ ناول ناولٹ
اور افسانہ ایک ہی صنف ہوگی کیونکہ تینوں اصناف میں کردار نگاری، حادثات اور کوئی نہ
کوئی موضوع ضرور ہوتا ہے۔ بہتر نہیں۔ البتہ راجیندر سنگھ بیدی کا خیال کسی حد تک جی کو
لگتا ہے وہ ناول اور ناولٹ کے بیچ فرق کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"ناول نسبتاً بڑا ہوتا ہے ناولٹ، ناول کی طرح اِدھر اُدھر بکھر جانے
کی اجازت نہیں دیتا۔"[۱]

عصمت چغتائی بڑی بے باکی سے اسی بات کو اپنے انداز میں کہتی ہوئی لکھتی ہیں:

"ناول ایک گروہ ایک خاندان ایک ملک کے باشندوں کے
بارے میں ہوتی ہے اور ناولٹ میں کم کردار حصہ لیتے ہیں (شاید
لکھ سکتی ہوں بتا نہیں سکتی) جو تحریر طویل ہوگی انہیں ناول سمجھ لیا
اور جو صفحات میں کم رہی وہ ناولٹ بن گئی۔"[۲]

ضیا عظیم آبادی لکھتے ہیں۔

"ناول اور ناولٹ میں زمین و آسمان کا فرق ہے ناولٹ دریا کو کوزے
میں بند کرتا ہے۔ اور یہ صرف مطالعہ ہی نہیں چاہتا بلکہ مشاہدہ کا
طالب بھی ہوتا ہے۔"[۳]

موصوف کے خیال سے کسی حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ جبکہ ستیش بترا کے
نزدیک "ناول یا ناولٹ کا فرق زیادہ تر طوالت پر منحصر ہوتا ہے۔"[۴] اور کوثر چاندپوری بھی ناول

۱؎ سوالنامہ ۲؎ سوالنامہ ۳؎ سوالنامہ

۴؎ سوالنامہ

اور ناولٹ میں "صرف تفصیل اور اختصار کا فرق کرتے ہیں"[1]

اب تک نقادوں اور تخلیق کاروں نے ناول اور ناولٹ میں جو امتیاز قائم کیا اس کا تجزیہ نکلتا ہے کہ ناولٹ اختصار ہے ناول کا اور بعض اہل نظر دونوں میں امتیاز تعداد صفحات پر کرتے ہیں جس کے سبب تفہیم کے بجائے ایک الجھن یہ پیدا ہوتی ہے کہ اگر ناول مختصر ترین ہو اور ناولٹ طویل تر تو خط امتیاز کیوں کر کھینچا جائے گا؟ اسی الجھن کے باعث راقم الحروف ضخامت کو وجہ امتیاز تصور نہیں کرتا۔ البتہ اس سے ہٹ کر کچھ فاضل نقادوں نے ایک آدھ امتیاز برتا ہے ورنہ لے دے کر بس ضخامت، صفحات، اختصار اور تلخیص کی بات کہی گئی ہے۔

اب میں نقادوں کے بیانات پیش کر رہا ہوں جنھوں نے ناولٹ کے فن کا مطالعہ کرنے کے بعد کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کی ہے اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے جو اردو ادب میں ناولٹ کو بطور علیحدہ صنف ادب قرار دیتے ہیں موصوف ناولٹ کے سلسلے میں رقمطراز ہیں:

"ناول کے نام کا رواج بہت ہوا اور اس میں عام دلچسپی بھی بہت بڑھی مگر ایسی چیزیں ناول کے نام سے مشہور ہو گئیں جنھیں ناول سے محض سطحی ہی تعلق تھا۔ ان ناول نما اصناف میں دو فارم خاص طور پر نمایاں ہوئے ایک ناولٹوں کا دوسرا افسانوں کے مجموعہ کا ان فارمولوں کے عاملین یہی سمجھتے رہے کہ وہ ناولیں لکھ رہے ہیں اور ان کے پڑھنے والے انھیں ناولیں سمجھ کر پڑھتے رہے ان ناولٹ، کو ناول کے مناسب مگر اس سے

---

[1] سوالنامہ

مختلف ضرور سمجھنا چاہئے۔"[1]

ڈاکٹر صاحب اپنے اس بیان میں اس غلط فہمی کو دور کرنے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جسے عام ذہن صرف ناول تصور کرتا ہے انھوں نے ناول اور ناولٹ میں فرق فقط صفحات کی بنا پر کرنا، محض سطحیت سے تعبیر کیا ہے ایک مثال کے ذریعہ انھوں نے ناول، ناولٹ اور افسانہ کا فرق ظاہر کیا ہے ملاحظہ ہو:

"تینوں اصناف بالکل ایک ہی قسم کی ہوتیں ہیں تینوں میں زندگی کے نقشے ایک ہی سطح پر پیش کئے جاتے ہیں۔ اور ذریعہ کچھ واقعات اور ان سے وابستہ کچھ کردار۔ فرق صرف پیچیدگی کا ہے۔ مختصر افسانے کو زندگی کا ایک جال کہتے ہیں ناول کو تاروں کا ایک مکمل جال کہتے ہیں اور ناولٹ میں چند تار بٹ کر ایک موٹا تار بنا نظر آتا ہے۔"[2]

ناولٹ کے فن کو سمجھنے میں ڈاکٹر صاحب کے نظریات کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں ان کے نزدیک ناول اور ناولٹ میں سارا معاملہ پیچیدگی، تعمیر اور طرز تعمیر کا ہے اسی طرح پروفیسر ٹی۔ سی۔ طاہر بھی ناولٹ کے فرق کو واضح کرتے ہیں

"ناول اور ناولٹ میں کچھ فرق نہ ہوتے ہوئے بھی تعمیر نگاہیں کچھ فرق ضرور پائیں گی۔ توجہ دینے پر معلوم ہوگا کہ صرف یہی نہیں کہ ناول بڑا ہوتا ہے اور ناولٹ چھوٹا فرق دائرہ عمل کا ہے۔"[3]

---

[1] سوالنامہ [2] سوالنامہ [3] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: ادبی تخلیق اردو کی ناول ص ۱۲۸

ٹی۔سی۔طاہر کے بیان کے مطابق ناول اور ناولٹ میں بنیادی فرق نہ دائرہ عمل کا ہے۔ ناولٹ کو ایک علیحدہ صنف ادب تسلیم کرانے میں سلیم اختر نے کئی گرانقدر مضامین لکھے اور اس صنف پر تحقیقی و تنقیدی نظر ڈالنے کی کوشش بھی کی ہے ناول اور ناولٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

........ادیب ناول میں وسیع کینوس پر زندگی کی تصویر کشی کرتے ہوئے تمام ممکنہ تفصیلات کو بروے کار لاتے ہوئے افراد اور ماحول کے باہمی عمل سے جنم لینے والے متوع حالات اور گوناگوں کیفیات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہیں۔ اس صورت بالعموم تخلیقی توانائی کا اظہار پھیلاؤ اور وسعت سے ہوتا ہے لیکن جب کینوس محدود ہو تو پھر تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی شدت تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے یہی ناولٹ کا فن ہے۔"[1]

ڈاکٹر ابن فرید ناولٹ کا معیار ضخامت کی بنا پر نہیں بلکہ برتاؤ (Treatment) پر زور دیتے ہیں موصوف ناول اور ناولٹ کا فرق ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"تکنیک کے لحاظ سے ناول اور ناولٹ میں کوئی فرق نہیں البتہ برتاؤ .... (Treatment) کے لحاظ سے دونوں میں فرق ہے ناول تفصیل کا متقاضی ہوتا ہے اور ناولٹ قدرے اختصار کا۔ ناول میں کرداروں، واردات کے وسیع ترعمل کو اہمیت دی جاتی ہے اس کے برخلاف ناولٹ میں

---

[1] پروفیسر ٹی سی۔طاہر: ناولٹ بشمولہ نگارش ناولٹ نمبر ص ۵

جامعیت (Terseness) کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔"[1]

نظام صدیقی کا بھی تعلق اسی حلقہ سے ہے جو ناولٹ کو علیحدہ صنف تسلیم کرتے ہیں ناول اور ناولٹ کے درمیان تفریق کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

" ناولٹ شاعری کے جوہر اصل اور اصل کے بنیادی کردار کا آئینہ ہے اس میں بیک وقت شعری ارتکاز، ایجاز، اقتصاد و ایما ہوتا ہے اور ماروائی ارضیت جامعیت آرپار (بینی) اور قدر وسعت۔۔۔

۔۔۔ افسانوی پیکر آفرینی ہوتی ہے ناولٹ میں کسی خاص پچویشن اور کردار کے ٹکراؤ سے پیدا کی عروجی کیفیت غالب ہوتی ہے جبکہ ناول الف (حرف اول) سے ابجد (حرف آخر تک) پوری روئداد ہوتی ہے۔"[2]

اب دیکھنا یہ چاہیے کہ اردو کے علاوہ دوسرے ادب میں ناول ورناولٹ میں کیا فرق ہوتا جاتا ہے انگریزی ادب میں بڑی تیزی سے Novelette اپنی فضا ہموار کر رہا ہے مگر ابھی تک بحیثیت علیحدہ صنف ادب کوئی مقام حاصل ہوا انگریزی نقاد Flirt thrall & Addison Hibberel ناولٹ کے تحت رقم طراز ہیں:

" درمیانی طوالت کی نثری فکشن کی ایک تحریر جو افسانے طویل اور ناول سے مختصر ہوتی ہے کیونکہ اس قسم کی تحریرات کی زیادہ سے زیادہ طوالت کے بارے میں بہت کم اتفاق ہے۔

---

[1] سوالنامہ

[2] سوالنامہ

ناولٹ تمام طور سے جس امتیاز کو ظاہر کرتی ہے وہ ناول کے مقابلے میں کردار، موضوع اور عمل کا زیادہ ارتقاء ہوتا ہے۔[۱]

ہندی ادب میں ناولٹ کو ایک علیحدہ صنف ادب قرار دیا گیا ہے ہندی کے مشہور و معروف نقاد جنھوں نے اس صنف ادب پر تحقیقی مقالہ بھی سپرد قلم کیا ہے۔ ناول اور ناولٹ (लघुउपन्यास) میں جو خط امتیاز کھینچا ہے درج ذیل ہے۔

"ناول اپنے پورے موضوع اور تاثر کو سمیٹ کر دھیمی اور سست رفتار سے زندگی کی راہ پر چلتا ہے۔ زندگی، سماج کے کئی مسئلوں اور ان کا حل اس میں پنہاں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ناولٹ، تیز رفتاری سے اپنے مقصد کی جانب بڑھتا رہا۔ باریک بینی کے ساتھ باریک تصویر کشی کرتا ہے۔"[۲]

گھنشیام مدھوپ کے یہ الفاظ ناولٹ کے آزادانہ تصور کے غماز ہیں جو ناول کے فن کو سمجھنے میں قدرے معاون بھی ہو سکتے ہیں۔

اب نقادوں اور دانشوروں کے نظریات و خیالات کی روشنی میں جو سوال ابھر کر سامنے آئے ان سے صرف یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ کہ بیشتر نقاد تو صرف Novellete کے لغوی معنی میں ناولٹ کو برتتے اور سمجھتے ہیں جبکہ بعض اہل علم اسے ناول سے الگ ایک صنف ادب قرار دیتے ہیں۔ اول الذکر محض ضخامت، اختصار اور تلخیص تک محدود ہیں اور موخرالذکر ناول اور ناولٹ کو دو الگ صنف تسلیم کرتے ہوئے قصہ کی پیچیدگی، طرز تعبیر، تجزیہ زندگی، نفس حیات، ایکشن، ترتیب، برتاؤ۔۔۔۔۔ (Treatment) جامعیت Terseness ایجاز و طویل کمپوزیشن کے تحت ناول سے قدرے مختلف سمجھتے ہیں۔

۱۔ Flirt thrail & Addision Hibberel: A handbook to literature P.325

۲۔

ناول اور ناولٹ میں فرق کرنے کے بعد ایک مسئلہ یہ ابھر کر سامنے آتا ہے کہ اگر ناولٹ ناول کی تلخیص یا مختصر ترین صورت ہے (بعض دانشوروں کے علاوہ جیسا کہ بیشتر نقادوں کا خیال ہے) تو طویل افسانہ یا افسانہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ طویل افسانہ اور ناولٹ دو الگ الگ چیزیں ہیں اور دونوں میں واضح فرق بھی ہونا چاہئے۔ اگر ہم دونوں کی خصوصیات کا الگ الگ جائزہ لیں اور دونوں کی تکنیک کا محاسبہ کریں تو یہ نتیجہ بھی برآمد ہوگا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی واضح ہو جائے گا کہ طویل افسانے و ناولٹ میں کیا بنیادی فرق ہے؟ افسانے کے فن کو سمجھنے سے قبل ضروری ہوگا کہ ہم یہ دیکھیں کہ طویل افسانے کی تعریف کیا متعین کی گئی ہے۔

بہر نوع اس غلط فہمی کو محسوس کرنا پڑے گا جیسا کہ بعض نقادوں کا خیال ہے افسانہ ایک الگ صنف ادب ہے مثال کے طور پر جلیل کریرا اور مظفر علی سید کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ جلیل کریر طویل افسانے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ("طویل افسانے کو) مختصر افسانے اور ناولٹ درمیانی کڑی سمجھئے۔"[1] اسی قسم کا خیال ظاہر کرتے ہوئے مظفر سید بھی لکھتے ہیں کہ "طویل مختصر افسانہ بظاہر مختصر افسانہ اور ناول کے بین بین کی چیز معلوم ہوتا ہے۔"[2] ناقدین ناولٹ کے سلسلے میں بھی کہتے ہیں وہ لوگ اپنی ہمدانی کا غلط سکہ بٹھانے کیلئے مغالطہ آمیز باتیں کرتے ہیں۔ طویل افسانہ دراصل "افسانہ کی تکنیک پر لکھا جاتا ہے گویا افسانہ کی تکنیک پر ہی طویل افسانہ بھی لکھا جاتا ہے فرق صرف اختصار و طوالت کا ہے۔

---

[1] ادب لطیف، نومبر ۱۹۵۰ء مشمولہ طویل مختصر افسانہ جلیل کریر ص ۱۴

[2] ″ ″ ″ ″ مظفر سید ص ۲۰

افسانہ بھی ناول کی طرح مغربی ادب کے حوالے اردو میں آیا۔ اس لئے ضروری ہے کہ پہلے یہ دیکھا جائے کہ مغربی نقادوں، مفکروں اور ادیبوں کے خیالات و تصورات کیا ہیں اور ان حضرات نے افسانہ کی تعریف کیا وضع کی ہے۔ انسائیکلوپیڈیا برٹانکا کے مطابق افسانہ ایک علیٰحدہ صنف ادب ہے۔ "جس میں اختصار جامیت اور مکمل طور پر قصے کا بیان ہوتا ہے[۱]" برنیڈر اسمتھ Brandar Smith اپنا خیال پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"مختصر افسانہ ان کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے۔ جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہوتی ہے یہ کہانی کی واضح فنی صورت ہے اور ایجاز و اختصار، جدت۔ فنی حسن اور تخیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیات ہیں[۲]"

جب آئی۔بی۔ اسینوں (I.B. Esanhan) افسانے کی تعریف وضع کرتے وقت پلاٹ کی اہمیت پر زیادہ زور دیتا ہے۔

"مختصر افسانہ ایک مختصر تخیلی تخلیق ہے جس سے کسی مخصوص واقعہ یا ایک مخصوص کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعہ اس طرح ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی تربیت و تنظیم سے ایک مخصوص واحد تاثر پیدا ہو سکے[۳]"

اڈگر ایلن پوے Edgear Allen Poe افسانہ کی تعریف اس انداز میں

۱؎ Encyclopaedia Britanica P.580

۲؎ وقار عظیم: فن افسانہ نگاری ص ۱۹

۳؎ " " " " ص ۲۱

کرتا ہے۔

"کہانی ایک ایسی بیانیہ صنف ہے جو اتنی مختصر ہو کہ ایک بیٹھک میں ختم کی جا سکے، جو قاری کو متاثر کرنے کے لئے لکھی گئی ہو اور جس سے وہ تمام اجزا خارج کر دیئے گئے ہوں جو تاثر قائم نہیں رکھ سکتے۔"[۱]

اس صنف سے متعلق پوے ایک دوسری جگہ لکھتا ہے:

"یہ ایک نثری داستان ہے جس کے مطالعہ میں کم و بیش آدھے گھنٹے سے لیکر دو گھنٹے سے زیادہ وقت صرف نہیں ہوتا۔"[۲]

اس سے ملتی جلتی تعریف ایچ۔ جی۔ ویلز بھی کرتا ہے۔

"یہ ہیبت ناک ہو سکتی ہے۔ یا رحم انگیز یا مزاحیہ یا خوبصورت یا گہری معلومات افزا صرف اس لازمی خصوصیات کے ساتھ کہ بلند آواز سے پڑھنے میں پندرہ سے پچاس منٹ تک لگیں۔"[۳]

ان تعریفوں سے الگ سہو دال افسانے کی تعریف کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"افسانہ کو افسانہ ہونا چاہئے۔ تفکر کا نقشہ واقعات و حادثات سے معمور جو یہ حرکت اور غیر متوقع ارتقا سے تشویش اور منتہا تک پہونچے اور یہ ارتقا (قاری کو) مطمئن کر سکے۔"[۴]

افسانے کے سلسلے میں ڈبلو۔ ایچ۔ ہڈسن اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

۱۔ بحوالہ اطہر پرویز: ادب کا مطالعہ ص ۹۰

۲۔ Edger Allen Poe .

۳۔ Reader Companion to World Literature 1958

۴۔ H.E.Bates :Modern Short Story P 16

"　　"　　"　　"　　"　　"

اس کے لئے (افسانہ) مقصد اور تاثر کی وحدانیت دو بڑے اصول ہیں جن سے فن پارے کی حیثیت سے ہم کو کہانی کی قدر و قیمت سمجھنا چاہئے۔[1]

اور پھر جوائس جیسے ادیبوں نے ہیئت کے کچھ ایسے تجربے کئے جسکے باعث فارم میں ایک انقلاب سا آگیا اور اس نے یہ ظاہر کر دیا کہ صفحات کی بنا پر افسانہ، افسانہ نہیں ہو سکتا بلکہ تخیل کی آمیزش، پلاٹ کی تربیت و تنظیم اور تاثر پیدا کرنے کی صلاحیت کا ہونا لازمی امر ہے۔ افسانے کے متعلق ایک خیال تو اسٹونس کا ہے جو فنکاری کو ایک سوچا سمجھا ہوا تصنع اور تکلیف دہ دباؤ کہتا ہے جبکہ دوسرا جوائس کا ہے جو فن کو محسوس کی ہوئی زندگی کے احساس کا آئینہ دار بنانا چاہتا ہے۔

متذکرہ بالا تعریفوں پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تقریباً سبھی نقاد اور ادیب نے افسانے کے کچھ بنیادی پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے افسانے کی تعریف کی ہے لیکن باضابطہ کوئی ایسی تعریف نہیں جو افسانے کے فن پر پوری اترے ظاہر ہے کہ زندگی کی رفتار کے ساتھ ہی ساتھ افسانے کے ارتقا میں بھی تبدیلی ہوتی رہتی ہے اس لئے کسی ایک تعریف کے تحت افسانے کو باندھنا ممکن نہیں۔ افسانہ مزاج فنی چابکدستی ژرف نگاہی اور اختصار چاہتا ہے۔ اختصار لفظ بڑے وسیع معنی میں استعمال ہوتا ہے کیونکہ اب اسکا مطلب ضخامت سے نہیں رہا، بلکہ جامعیت سے بھرپور ہونے کا ہے۔ افسانہ میں زندگی کے کسی ایک مسئلے کے ایک پہلو، گوشے یا واقعہ کی ترجمانی ہوتی ہے۔

اردو میں فن و ہیئت کے لحاظ سے یہ صنف بیسویں صدی میں آئی جس کی ابتدا یلدرم اور پریم چند کے ہاتھوں ہوئی اور ان باکمال افسانہ نگاروں نے اس فن کو اظہار

---

[1] H.E.Bates :Modern Short Story P. 16

کا ذریعہ بنایا پریم چند سے قبل بھی افسانے وجود میں آئے مگر یا تو وہ مغربی افسانوں کے ترجمے تھے یا پھر اس کے چربے۔ اب دیکھنا یہ ہوگا کہ اردو کے نقادوں اور ادیبوں نے افسانے کی کیا تعریف کی ہے۔ پریم چند نے افسانے کی اہمیت اور افادیت اسی وقت محسوس کر لیا تھا۔ افسانے سے متعلق اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مختصر افسانہ وہ صنفِ ادب ہے۔ جس میں نہایت اختصار کے ساتھ نثر میں زندگی کے کسی ایک پہلو کی خیرہ کن جھلک فنی طریقہ پر دکھائی جائے۔"[1]

سعادت حسین منٹو افسانے سے متعلق لکھتے ہیں۔

"ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا وہ سننے والے پر وہی اثر کرے، افسانہ ہے۔"[2]

ڈاکٹر فردوس فاطمہ لکھتی ہیں:

"آج کل کہانی کا مفہوم بہت وسیع ہو گیا ہے اس میں پریم کہانیاں "جاسوسی قصے" سفرنامے، حیرت انگیز واقعات، سائنس کی باتیں یہاں تک کہ گپ شپ شامل کر دی جاتی ہے۔"[3]

اور پھر دوسری جگہ افسانے کی اہمیت سے متعلق اظہار کرتے ہوئے لکھتی ہیں

"موجود کہانی نفسیاتی تجزیہ اور زندگی کی حقیقت اور فطری تصویر کشی کو اپنا مقصد قرار دیتی ہے۔"[4]

---

[1] پریم چندر: ساہتہ کا ص ۲۵ [3] ڈاکٹر فردوس فاطمہ: مختصر افسانے کا فنی تجزیہ ص ۴۶

[2] ۔ ۔ ۔ ص ۴۱ [4] نقوش افسانہ نمبر: ص ۴۶۸

افسانے سے متعلق نقادوں اور ادیبوں نے تعریفیں کی ہیں جن کی روشنی میں افسانے سے متعلق بس اتنا سمجھ لینا ضروری ہے کہ وہ زندگی اور سماج کے کسی ایک مسئلہ کے ایک پہلو یا ایک گوشے کی ترجمانی کرتا ہے اور جس کے لئے وحدت و تاثر کا ہونا لازم ہے۔

جیسا کہ پچھلے صفحات پر کہا جا چکا ہے کہ زندگی اور سماج میں ہر لحہ تغیر ہوتا رہتا ہے۔ اور تغیرات کے ساتھ تبدیلیوں کے امکانات وسیع سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں چونکہ افسانہ زندگی اور سماج کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس لئے افسانے کے آداب اظہار اور اسلوب بھی بدلتے رہتے ہیں مغربی ادب میں افسانے میں جو اظہار کے تجربے کئے گئے اسی طرح یہاں بھی اظہار و تکنیک کے تجربے کئے جا رہے ہیں اردو افسانہ نگاروں نے مغربی فنکاروں کے فن سے استفادہ حاصل کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جوائس، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ہکسلے، ورجینا وولف، چیخوف، فرائیڈ، مارکس، موپاساں، وغیرہ تجربوں کو برتنے میں کسی حد تک کامیاب بھی رہے، بہر حال یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ افسانے کی جان اس کا قصہ وحدت اور تاثر ہے چونکہ افسانہ نگاری ایک مقبول ترین صنف ادب ہے اس لئے ضروری ہے کہ اسکی خصوصیات سمجھنے کیلئے افسانے کے فن کا اجمالی جائزہ لیا جائے۔

قصہ پن ہی افسانے کا وہ بنیادی وصف اور اساس ہے جس پر پوری عمارت کھڑی کی جاتی ہے۔ کیوں کہ بغیر اس کے افسانے کا تصور ہی تشکیک کے دائرے میں آجاتے ہیں

افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔[1] مگر اب یہاں سوال اٹھتا ہے کہانی وہ چیز نہیں کہ خلا میں لکھی جائے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار ذہن میں ایک خاکہ تیار کرے جو اپنے ماحول زماں و مکاں کے حدود کو سمیٹ لیتا ہو۔

---

[1] گوپی نارنگ: اردو افسانہ روایت و مسائل مشمولہ کہانی کا فن وزیر آغا ص ۱۱۵

افسانے کے لئے شرط ہے کہ اس کا کینوس چھوٹا ہو ظاہر ہے کہ افسانے کا کینوس ناول جیسی وسعت برداشت نہیں کرسکتا جس میں پوری کائنات کا محاصرہ کیا جاتا ہے. جہاں بیشمار کردار و واقعات متعدد مسئلے کو لیکر آگے بڑھتے ہیں جبکہ افسانے کیلئے اس کے خالق کو ملحوظ رکھنا ہوگا کہ افسانہ کسی ایک کردار و واقعات کا ایک پہلو یا ایک گوشے کو ظاہر کرنے کیلئے اسے جتنے کینوس کی ضرورت محسوس ہو اسی کو لیکر چلے بہرحال کینوس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور نہ اس کے ڈھانچے کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے.

انسانی کردار، واقعات اور دونوں کے باہم عمل اور ردعمل ایک مختصر کینوس پر آگے بڑھائے، اسے پلاٹ کا نام دیا جاتا ہے. گویا افسانہ جن بنیادوں پر تعمیر و استوار ہوا ہے ہم پلاٹ کے نام سے موسوم کرتے ہیں. قصے کی تعمیر جتنی باریک بینی اور ژرف نگاہی کے ساتھ ترتیب پائے گی پلاٹ کا معیار اتنا ہی بلند ہوگا. اس لئے ضروری ہے کہ افسانے کا پلاٹ منظم، مربوط، متوازم اور متناسب اور جامع ہو کامیاب پلاٹ وہی ہوگا جس کو پڑھنے سے قاری کے ذہن کی گرہیں خود بخود کھلتی جائیں اور دلچسپی و تجسس برقرار رہے پلاٹ کے لئے ضروری ہے کہ اس میں آغاز وسط اور انجام میں ایک رشتہ قائم رہے۔ جیرلڈ پرنس (Gerard Prince) اس ضمن میں لکھتا ہے کہ "واقعات کی وہ ترتیب جس میں علت اور معلول (Cause and Effect) کا رشتہ نہ ہو۔ کہانی نہیں معلوم ہوتی اور وہ ترتیب جس میں یہ رشتہ ہو ہمیں فطری اور جبلی طور پر کہانی معلوم ہوتی ہے۔"[1] پلاٹ کی ترتیب میں توازن واقعات کے تصادم، نفسیاتی عناصر اور ذہنی و فکری تجربوں کی اہمیت ناگزیر ہے.

پلاٹ کے سلسلے میں مذکورہ لوازمات سے قطع نظر ایسے بھی افسانے وجود میں

۱- Gerard Prince : A Grammar of Stories
بحوالہ تخلیقی ادب ص۳ کراچی اکتوبر، نومبر ۱۹۸۳ء، ص ۱۳۱

آئے جو بغیر پلاٹ کے لکھے گئے ہیں اور جنھیں ادبی اصطلاح میں پلاٹ لس (Plotless) تجریدی علامتی اور نہ جانے کن کن ناموں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں انھیں کامیابی ملی یا نہیں (یہ دوسری بحث ہے) البتہ ان کے مدھم پڑنے کا سبب قصہ پن کی اہمیت سے گریز ہو سکتا ہے۔

قصہ پن کی جس بنیاد پر افسانہ کا پلاٹ مرتب ہوتا ہے اسے کردار نگاری کا نام دیا جاتا ہے۔ ناول کی طرح افسانے میں کردار پر اتنا زور نہیں دیا جاتا بلکہ اشارے کنائے سے بات کہی جاتی ہے چونکہ افسانہ کا دائرہ عمل محدود ہوتا ہے اس لیے زندگی یا سماج کے "متنوع" اور رنگا رنگ مسئلوں، پہلوؤں کو پیش نہیں کیا جا سکتا، بلکہ کسی مخصوص واقعہ "تاثر یا جذبے کو نمایاں کرنے کے لیے کرداروں سے مدد لی جاتی ہے" عام طور پر افسانے میں مرکزی کردار کی ہی اہمیت ہوتی ہے۔ بقیہ کردار مرکزی کردار کے گرد رہتے ہوئے اس کے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کردار نگاری کو افسانہ کا مقصد قرار نہ دے کر اسے صرف ذریعہ مانتے ہیں۔ کردار نگاری سے متعلق اپنے تاثرات رقم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مختصر افسانے کے فن میں کردار نگاری کو کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی مختصر افسانے میں کردار تو محض چند لمحوں کے لیے منظر عام پر آتے ہیں مختصر افسانے میں کردار نگاری مقصد ذریعہ نہیں ہے۔"[1]

کرداروں کا فطری اور حقیقی ہونا لازم اور ملزوم ہے کیونکہ یہی چیزیں

---

[1] نقوش (افسانہ نمبر) ڈاکٹر عبادت بریلوی ص ۹۹۷

ان کی رُوح ہوتی ہیں۔ انھیں غیر فطری نہیں ہونا چاہیے کیونکہ تخلیقی کردار پیش کرنے میں افسانے کا فن مجروح ہو جاتا ہے اسی لیے حالات و واقعات کو زمان و مکان سے ہم آہنگ ہونا لازمی قرار دیا گیا ہے۔ حوالہ ہیون او فادلن لکھتا ہے: "کردار عمل سے ظاہر ہوتے ہیں اور ردِ عمل کردار کو نمایاں کرتے ہیں واقعات عمل کا دوسرا نام ہے۔" سلیم اختر کردار نگاری سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ناول کے برعکس افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت اور انداز اور ایک ردِ عمل کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔" [۱]

بہترین کردار نگاری اسی وقت ممکن ہے جب افسانہ نگار ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے، بولتے چالتے اور روز کی باتوں سے قطع نظر اس کی نگاہیں اس کے مخصوص اور اچھوتے گوشے کی عکاسی کرتا ہو اور ایسا کرنے میں افسانہ زندگی کی گہما گہمی اور تاثیر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ دراصل کردار نگاری کے عرفان میں اس کو ایک مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ تخلیقی نقطۂ نظر سے کرداروں کو دو طریقے سے استعمال کر سکتے ہیں پہلا تجزیاتی یا بالواسطہ جس کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے کرداروں کے بارے میں بیانیہ اور علامتی انداز خود بیان کرتا ہے۔ یہ طریقہ بیشتر اپنایا گیا ہے کیونکہ اس میں افسانہ نگار کرداروں کی حرکات و سکنات سے واقف رہتا ہے اور اسے بڑے سادہ اور سیدھے انداز میں بیان کرتا چلا جاتا ہے جبکہ دوسرا طریقہ کار ڈرامائی یا بلاواسطہ ہوتا ہے جو پیچیدہ اور

---

[۱] ڈاکٹر سلیم اختر افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۲۳

دشوار کن بھی ہے کیونکہ اس میں افسانہ نگار نمایاں شخصیت کا حامل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر جعفر رضا کے مطابق: "کہانی خود کردار کی شکل اختیار کرے اور آپ بیتی کے انداز میں واقعات و حالات پر روشنی ڈالتا چلے۔"[1] کردار، پلاٹ کے اس تانے بانے میں نہ صرف حقیقت کا رنگ و روغن بھرتا ہے بلکہ اس میں زندگی کی حرارت بھی پیدا کرتا ہے۔

ماحول کی عکاسی افسانے کا جزِ لاینفک ہے کیونکہ "ماحول ہی کردار کے ارضی، سماوی اور سماجی میلانات کا تعین کرتا ہے۔"[2] علاوہ ازیں ماحول یا فضا ہی پلاٹ کا تانا بانا بناتی ہے یہی عنصر افسانے میں منظر اور پس منظر کو واضح کرتا ہے، "چوں کہ افسانہ انسانی زندگی کے مختلف النوع گوشوں کی تشریح کرتا ہے۔ اس لیے ماحول کی فوقیت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ ماحول سے ہی کہانی میں زمان و مکان نیز کینوس کا تعین ہوتا ہے جس کے سہارے پوری کہانی چلتی پھرتی اور رینگتی نظر آتی ہے۔ جو کہانی کو نقطۂ عروج پر لے جانے میں معاون ثابت ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ تجربہ کی گہرائی اور بیان کی تازگی ماحول میں توانائی پیدا کر دیتی ہے۔"[3]

افسانہ نگار جس ماحول میں پرورش پاتا ہے اس کا براہِ راست اثر اس کی تخلیق پر پڑتا ہے چونکہ افسانہ کا تعلق بھی ہماری زندگی اور ہمارے معاشرے سے ہے۔ اس لیے ماحول کی اثر پذیری کے بغیر افسانہ، افسانہ نہیں ہو سکتا۔ وہ اپنی ذاتی پسند اور افسانہ نگاری کے فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے آگے

---

[1] انور سعید — اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش — ص ۱۹

[2] ایضاً — " — " — ص ۱۹

بڑھتا ہے وہ سماجی زندگی کی تفصیلات کو کس انداز سے پیش کرے اس میں آزاد ہے فنکار کس درجہ تک کامیابی حاصل کرتا ہے، یہ اس کی صلاحیت پر موقوف ہے۔ اگر وہ بصیرت سے کام لے کر اور ماحول کی مصوری کرتا ہے تو یقیناً جزئیات کے ساتھ ہی ساتھ اس ماحول کی خوشبو بھی محسوس کی جاسکتی ہے اور ہم اس سماج و معاشرے اور اس کے آداب و روایات نیز ذہنی عوامل کی تہہ تک بھی پہونچ سکتے ہیں" حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے لیے ماحول اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا کردار، پلاٹ "۔[1] اگر ماحول اثر پذیروں سے ہٹ کر لکھا جائے گا تو آورد اور تکلف اس افسانے کی قسمت بن جائے گا۔ منظر نگاری سے مراد صرف مناظر قدرت کی عکاسی ہی نہیں بلکہ اس کا دائرہ کار بہت وسیع ہے جہاں کرداروں کے حرکات، طرز رہائش، ماحول وغیرہ سب کچھ آجاتے ہیں۔ افسانہ نگار معمولی سے معمولی جزئیات کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔

اتحاد تاثیر ہی افسانے کا وہ اہم عنصر ہے جو افسانے کو ناول سے ممیتز کرتا ہے۔ وحدت تاثیر کے لیے افسانہ نگار کو پلاٹ، کردار اور ماحول پر بڑی گہری اور بصیرت افروز نظر رکھنی پڑتی ہے۔ وحدت تاثیر کی بنا پر پلاٹ میں چستی اور گٹھاؤ پیدا ہوتا ہے اور افسانہ نگار غیر ضروری طوالت اور بیجا باتوں سے پرہیز کرتا ہے کیوں کہ افسانے میں جب تک اتحاد تاثیر پیدا نہیں کیا جائے گا اس کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا اگر افسانہ نگار خیالات و نظریات سے ذرا بھی غافل ہو تو پلاٹ میں جھول پیدا ہو جائے گا اس لیے شرط عائد ہوتی ہے کہ افسانے میں جو مخصوص تاثر پیش کیا جائے اسے ختم کرتے وقت قاری تاثر میں ڈوب جائے

---

[1] انور سعید اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش ص ۲۰

چوں کہ خیال بھی ایک سے زیادہ نہیں ہوتا اِس لیے اس میں بذات خود بھی وحدت ہوتی ہے۔ "مختصر افسانے کے تمام نقاد اس پر متفق ہیں کہ اس میں شروع سے آخر تک تاثر کی یہ وحدت کارفرما ہونی چاہیئے۔"[۱]

افسانہ نگار کے لیے خیالات و نظریات پیش کرنے کی کوئی پابندی عائد نہیں کی جاتی وہ بالکل آزاد ہوتا ہے وہ کہیں سے موضوعات و خیالات حاصل کرسکتا ہے بس شرط اتنی ہے کہ وہ پورے افسانے میں جو فضا ہموار کرے اس کا مرکزی خیال ہی ظاہر ہو۔ "افسانہ شروع کرنے سے لے کر اختتام تک اور پھر پڑھنے والے کے ذہن تک ایک ہی اثر چھوڑے۔"[۲]

ادھر کچھ ایسے تجربے بھی ہوئے ہیں جو اتحاد تاثر کی قید سے آزاد ہیں، انھیں بھی افسانہ کہا گیا لیکن صحیح معنوں میں اسی کو فنی طور پر افسانہ کہیں گے جو وحدت تاثر کا مرقع ہو۔

ہر فنکار اپنا واضح نظریہ رکھتا ہے چونکہ افسانہ نگار بھی ایک فنکار ہوتا ہے اس لیے نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات کا عکس اس کی تخلیق پر ضرور منعکس ہو گا۔ ساتھ ہی ساتھ افسانہ نگار کی شخصیت اور اس کے نظریات و افکار کا اظہار بھی واضح ہوتا نظر آتا ہے۔ کچھ حضرات فکر و فلسفہ کو زبردستی لادنے کی کوشش کرتے ہیں جب کہ یہی عنصر افسانے کے فن کو بوجھل بناتا ہے بلکہ افسانہ نگار کو اپنے افسانوں میں فلسفۂ حیات و نقطۂ نظر پیش کرتے وقت رمز و ایمائیت، اشارے کنائے سے کام لینا چاہیئے اگر اس میں یہ صلاحیت نہیں تو اس کا افسانہ طلسم ہوشربا

---

[۱] نقوش افسانہ نمبر لاہور، فن افسانہ نگاری، ڈاکٹر عبادت بریلوی ص ۱۰۰

[۲] وقار عظیم، فن افسانہ نگاری ص ۴۰

کی داستان بن کر رہ جائے گا کیوں کہ براہ راست کسی فلسفہ حیات اور نقطہ نظر کی اشاعت افسانے کے فن سے بے تعلق ہوگی۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ فنکار ہمارے سماج کا ایک فرد ہے اور اس کو افسانے کے لیے جو خام مواد ملتا ہے وہ سماج سے ہی ملتا ہے وہ سماج کا نقیب ہے مدعا کا وجود ایک لازمی شئے ہے وقار عظیم لکھتے ہیں:

"افسانہ نگار کسی مرتب فلسفہ حیات کا مطالبہ نہیں کیا جا سکتا لیکن اسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں جو بات کہنے کا موقع ملتا ہے ان سے خواہ بظاہر رابطہ نہ ہو لیکن حقیقت میں یہ منتشر اجزا اس وقت تک فکر انگیز اور موثر نہیں ہو سکتے جب تک کہ زندگی اور ان کے مسائل سے متعلق افسانہ نگار کا کوئی واضح نقطۂ نظر نہ ہو۔"[۱]

فلسفہ حیات اور نقطۂ نظر سے متعلق وقار عظیم کی رائے سے اتفاق کرنا ہوگا کیوں کہ افسانہ کا تعلق زندگی سے ہوتا ہے اور زندگی سے متعلق ہمارا کیا رویہ ہے اس کی ترجمانی افسانے میں ہونی ناگزیر ہے۔

مکالمہ کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ فطری ہو در اصل مکالمہ سے کردار کے عادات اطوار و خصائل واضح ہوتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ افسانہ نگار کرداروں سے جو بات چیت کرائے نیچرل ہو تھوڑی سی بھی بناوٹ سے مکالمہ مجروح ہو سکتا ہے کردار کا لب و لہجہ حالات اور اسی کے مزاج کے عین مطابق ہونا چاہیئے تاکہ اس کے دل کے سربستہ راز ظاہر ہو سکیں۔ زمان و مکان اور واقعات کے مطابق کرداروں

---

[۱] وقار عظیم، فن افسانہ نگاری ص ۴۴

کے لہجہ میں فرق ہونا چاہیئے باہمی ارتباط اور نظم و ضبط اور اعتدال و توازن ہر اچھے افسانے کا مزاج ہوتا ہے مکالمہ نگاری کے لیے افسانہ نگار کو گہرے اور عمیق مشاہدہ کے ساتھ فن پر ملکہ تامہ ہونا چاہیئے. کرداروں کے جذبات اور تاثرات پر بھی نظر مرکوز رکھنی چاہیئے۔ نشاط و غم، سرور و شادمانی، یاس و حرماں، ناکامی و کامرانی حالات کی موافیقت و ناموافیقت کا عکس مکالمات میں منعکس ہونا ضروری ہے مکالمہ نگاری سے متعلق پریم چند لکھتے ہیں:

> "مکالمہ صرف رسمی نہیں ہونا چاہیئے، ہر ایک فقرے کو جو کسی کردار کے منہ سے ادا ہو اس کے جذبات اور کردار پر کچھ نہ کچھ روشنی ڈالنا چاہیئے بات چیت کا اصل حالات کے مطابق آسان اور باریک ہونا ضروری ہے۔"[1]

افسانہ نگار کے پاس زبان کا معیار ہونا ضروری ہے وہی افسانہ نگار کامیاب ہوگا جس کی زبان، ماحول، موضوع اور کرداروں کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہو کیوں کہ موضوع اپنی زبان لے کر آتا ہے معاشرے میں روزمرہ کی بولی جانیوالی صاف، سادہ اور تخلیقی زبان ہی افسانے کے لیئے موزوں ہوتی ہے اس کے برعکس اگر افسانہ نگار انشاء پردازی کے جوہر دکھانے میں مصروف ہوگا تو بلاشبہ مقصد فوت ہو جائے گا اس کے علاوہ اس وقت زبان کو ٹھیس پہونچتی ہے جب افسانہ نگار کردار کے منھ میں اپنی زبان ٹھونسنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔ کردار اپنے معاشرے میں جو زبان استعمال کرتا ہے افسانہ نگار کو وہی زبان برتنی چاہیئے اگر ایسا کرنے سے گریز کرتا ہے تو یقیناً افسانے کا سارا لطف پھیکا پڑتا نظر آئے گا

---

[1] پریم چند کچھ وچار ص ۱۰۲

اس افسانہ نگار کی زبان اچھی ہونی چاہیے اور یہ حسن افسانے کی فنی خوبیوں میں شامل ہے۔

ہر فنکار کا اسلوب منفرد اور جداگانہ ہوتا ہے۔ اسلوب کی کوئی تعریف متعین کرنا مشکل مرحلہ ہے کیوں کہ یہ فنکار کی صلاحیت اور تخلیقی ذہانت اور جودت طبع پر منحصر ہے گویا فنکار پلاٹ، کردار، ماحول اور نقطہ نظر کو جس طریقہ سے پیش کرتا ہے وہی اس کا اپنا اسلوب ہوتا ہے جس طرح زندگی اور سماج میں نئی تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں بالکل اسی طرح افسانہ نگار کہانی میں دلچسپی اور اثر پیدا کرنے کے لیے اظہار کی نئی نئی راہیں نکالتا رہتا ہے چنانچہ بیانیہ، سوانحی، خطوطی، علامتی، تجریدی، اساطیری مخلوط اسلوب اپنائے گئے جب کہ علامتی، تجریدی، تخیلی اور اساطیری اسلوب میں بھی کچھ کامیاب تجربے ہوئے ہیں وقار عظیم اسلوب سے متعلق اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "کسی کہانی کو کس طرح لکھا جائے کہ وہ سب سے زیادہ دلچسپ اور مؤثر بن سکے؟ ایک خاص کہانی کے لیے ایک خاص طریقہ ہی کیوں سب سے زیادہ موزوں ہے کوئی دوسرا طریقہ کیوں اچھا یا مناسب نہیں؟ اسی طرح کے سوالات میں جنھوں نے افسانے کے فن میں کہانی کہنے کے مختلف طریقے رائج کر رکھے ہیں ان میں سے ہر طریقے کی کچھ خصوصیات ہیں۔"[1]

یہ طے شدہ حقیقت ہے کہ اسلوب اور زبان کے لحاظ سے بھی بعض افسانوں کا

---

[1] وقار عظیم　　فن افسانہ نگاری　　ص ۲۲۳-۲۲۴

شمار اردو کے بہترین افسانوں میں ہوتا ہے۔

تکنیک کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہے بعض حضرات اسلوب کو ہی تکنیک سمجھ لیتے ہیں جب کہ اسلوب اور تکنیک میں بڑا فرق ہے اسلوب جس کا انگریزی ترجمہ Style ہے یعنی افسانہ نگار پلاٹ، کردار، نقطہ نظر اور ماحول کو جس (Style) میں پیش کرتا ہے، وہ اس کا اسلوب بیان ہے جب کہ تکنیک کا معاملہ اس سے منفرد ہے ہر فنکار کی اپنی تکنیک ہوتی ہے اس لیے یہ کہنا تو بالکل غلط ہوگا کہ فلاں نے فلاں تکنیک برتی ہے۔ تکنیک کوئی الگ چیز نہیں بلکہ "فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کرکے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے افسانہ کی تعمیر میں جس طریقے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔"[1]

دراصل موضوع، مواد اور اسلوب کے امتزاج کے ساتھ ہی کسی تخلیق کو فن پارے کا جامہ پہنایا جاتا ہے فن کار اس مرکب کو جس فنی انداز میں ڈھالتا ہے اسے ہم تکنیک کہتے ہیں، اِس لیے بلا شبہہ یہ کہا جا سکتا ہے افسانے کی تعمیر میں تکنیک کی بڑی اہمیت ہے۔

ادب کا دامن اتنا وسیع ہے کہ اس میں اب وہ سارے گوشے شامل کیے جا رہے ہیں جن کا ادب سے پہلے کوئی سروکار نہیں تھا جس طرح زندگی میں تنوع پایا جاتا ہے ٹھیک اسی طرح افسانوں میں روز بروز نئی نئی تکنیکیں وضع کی جارہی ہیں اور وہ متنوع ہوتا جاتا ہے نتیجہ کے طور پر ہر افسانے کی اپنی تکنیک ہوتی ہے مجموعی طور پر ہر افسانے کی تنظیم و تہذیب میں اس کا ہونا لازم و ملزوم ہے بغیر تکنیک کے افسانے میں وہ حسن پیدا نہیں ہو سکتا جو افسانے کا خاص عنصر ہے جدید

---

[1] جلیل کرپر کچھ طویل افسانے کے بارے میں مشمولہ ادب لطیف ۱۹۵۵ء ص ۱۵

افسانہ نگاروں نے (میری مراد ۱۹۶۰ء کے بعد افسانہ نگاروں سے ہے) اپنے اپنے طور پر الگ الگ تکنیکیں وضع کی ہیں کوئی شعور کی رو (Stream of Consciousness) کی تکنیک میں افسانے تخلیق کرتا ہے تو کوئی Association of Ideas کی اور حوالاجات کی تکنیک میں اردو افسانوں میں تکنیک کے تجربے آج بھی ہو رہے ہیں لیکن مجموعی طور پر بہترین افسانے کے لیے موضوع و ہیئت تسلسل پن، پلاٹ، کردار نگاری ماحول کی عکاسی، مکالمہ وغیرہ کا ہونا ضروری شرط ٹھہرتی ہے جس کے بغیر افسانہ نگار اعلیٰ افسانے کی تخلیق کرنے میں ناکام رہے گا۔

افسانے کی تعریف اور خصوصیات سے بحث کرنے کے بعد ہمیں افسانے اور ناولٹ کا فرق واضح کرنے میں بڑی آسانی ہوگی اس سلسلے میں ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ دانشوروں اور نقادوں نے ان دونوں اصناف کے درمیان کیا امتیاز برتا ہے۔ کچھ نقاد افسانے اور ناولٹ کو دو الگ الگ صنف ادب تسلیم کرتے ہیں جبکہ بعض طویل افسانے کو ہی ناولٹ کہنے میں ہچکچاہٹ بھی محسوس نہیں کرتے ناولٹ اور افسانے کے بیچ فرق کرتے ہوئے پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> "میرے نزدیک افسانہ اور ناولٹ میں فرق کرنا یا دونوں کی شناخت متعین کرنا (ناول کی) نسبتاً آسان ہے،
>
> افسانہ میں سارا زور تاثر کی وحدت کے قیام کا ہوتا ہے واقعات اور کرداروں کے صرف وہی پہلو دکھائے جاتے ہیں جو کسی ایک تاثر (جو افسانہ نگار کا مقصد ہوتا ہے) کی وحدت اور شدت کے ماحول میں ممد و معاون ہو سکیں۔۔۔۔ جبکہ ناولٹ میں فنی رویہ اس سے مختلف ہوتا ہے افسانہ میں کہانی ایک ہی رُخ یا رجحان کی حامل ہوتی ہے۔ نتیجہ میں کہانی

کا عمل بھی یک رُخا ہوتا ہے یعنی عمل ایک لفظ تک اکثر
خطِ مستقیم کی طرح چلتا ہے۔ جب کہ ناولٹ میں خطِ منحنی
کی صورت عمل کے لفظ کے اور کئی زاویوں کے حامل ہو سکتے
ہیں۔"[1]

قمر رئیس صاحب کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ موصوف افسانہ اور ناولٹ کو دو الگ الگ صنف قبول کرتے ہیں ان کے مطابق افسانہ کا اپنا مزاج اور اپنی خصوصیات ہوتی ہیں اور سارا زور اتحاد تاثر پر دیا جاتا ہے جب کہ ناولٹ کی شناخت کرتے وقت اس کے فنی رویہ (Treatment) اور تاثرات کے پیش کش کی بات کرتے ہیں اس روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ اگر کوئی افسانہ طویل سے طویل تر ہو جائے تو ضخامت کے لحاظ سے وہ ناولٹ نہیں ہوگا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ وہ افسانہ ہی رہیگا۔ دونوں اصناف کا فرق کرتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

"طویل افسانے اور ناولٹ میں فرق کرنا چاہیئے افسانہ
جتنا بھی طویل ہو جائے اس میں موضوع کا ایک ہی رُخ نمایاں
کیا جائے گا۔ مختصر افسانہ بھی زندگی کی بس ایک قاش سے
عبارت ہے اور یہ بات ہے کہ اسی قاش کو نمایاں کرنے میں
طویل افسانے میں تفصیلات زیادہ ہوگی۔ ناولٹ زندگی کے
باب کا ایک چھوٹا روزنیہ ہے جبکہ افسانہ اور طویل افسانہ اس مختصر
روزنیے کے کسی ایک رُخ پر محیط ہوتا ہے۔"[2]

اسی طرح ڈاکٹر ابن فرید افسانہ اور ناولٹ کی تکنیک پر زور دیتے ہوئے دونوں

---

[1] سوال نامہ [2] سوال نامہ

کے درمیان خط امتیاز کھینچتے ہوئے کہتے ہیں:

"طویل افسانہ اور ناولٹ میں بنیادی فرق تکنیک کا ہے بعض طویل افسانہ اصلاً افسانہ کی تکنیک پر لکھا جاتا ہے اور ناولٹ کی اساسی تکنیک ناول کی ہوتی ہے طویل افسانہ ناولٹ سے طویل ہو سکتا ہے اور ناولٹ طویل افسانے سے مختصر پھر بھی دونوں میں امتیاز تکنیک کی بنیاد پر کیا جائے گا، صفحات کی تعداد کی بنیاد پر نہیں۔" [1]

ڈاکٹر ابن فرید، تکنیک کے لحاظ سے ناولٹ اور افسانے کی شناخت کرتے ہیں جبکہ ڈاکٹر نیر مسعود کے مطابق دونوں اصناف میں کوئی فرق نہیں:

"کوئی ایسا فرق نظر نہیں آتا جس کی نشاندہی کی جا سکتی ہے ۔۔ ہاں اگر کسی طویل افسانے کو باب اول، باب دوم وغیرہ میں تقسیم کر دیا جائے تو اس کو نسبتاً آزادی کے ساتھ ناولٹ کہا جائے گا لیکن اس سے دونوں کا معنوی فرق اور مبہم ہو جائے گا۔" [2]

نیر مسعود ایک طرف دونوں کے بیچ کوئی فرق واضح نہیں کرتے اور اگر کرتے تو "باب" کی بنا پر اور پھر خود ہی اسے مبہم قرار دیتے ہیں اس روشنی میں کوئی نتیجہ سامنے آتا ہے تو یہ کہ افسانہ اور ناولٹ ایک ہی صنف ہے بالفرض دونوں ایک ہیں تو پھر ناولٹ کا وجود کیا معنی رکھتا ہے؟

سید مجاور حسین رضوی ناولٹ اور طویل افسانے میں فرق ظاہر کرتے ہوئے

---

[1] سوال نامہ   [2] سوال نامہ

فرماتے ہیں:

"ناولٹ میں زندگی کے کچھ گوشے پیش کیے جاتے ہیں جبکہ افسانے میں صرف ایک ہی تاثر پیش کیا جاتا ہے افسانے میں بنیادی تاثر کی اکائی ہے۔"[۱]

جبکہ مرزا جعفر حسین واقعات اور کردار کی یکجہتی پر زور دیتے ہوئے اپنا نظریہ پیش کرتے ہیں "افسانے میں واقعات پر توجہ دی جاتی ہے اور ناولٹ میں ہیرو کے کردار کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔"[۲]

ضیاء عظیم آبادی کے نزدیک ناولٹ اور افسانہ میں بڑا باریک فرق ہے لیکن وہ فرق کیا ہے، اسے بتانے سے قاصر ہیں موصوف لکھتے ہیں:

"ہر صنف ادب کی الگ الگ تکنیک ہوتی ہے طویل افسانے اور ناولٹ میں بھی فرق ہے یہ بڑا باریک فرق ہے اور ناولٹ لکھنے والے کو اس سے چشم پوشی روا نہیں۔"[۳]

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی طویل افسانہ اور ناولٹ کو ایک مثال سے سمجھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

"(افسانہ) زندگی کا خورد بین ہے اور دوسرا دور بین طویل مختصر افسانہ ہمیں زندگی کا ایک چھوٹا پہلو ہی دکھا کر رہ جاتا ہے ناولٹ زندگی کا مکمل نقشہ پیش کرتا ہے۔"[۴]

سلیم اختر ناولٹ اور طویل افسانے کے بیچ خطِ فاصل کھینچ دیتے ہیں

---

[۱] سوال نامہ　　[۲] سوال نامہ

[۳] سوال نامہ　　[۴] ساقی ناولٹ نمبر جلد ۶۵ ص ۶

وہ کسی حد تک درست ہے اپنے نظریات دخیالات پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

"مختصر افسانے کی روح وحدتِ تاثر ہے جبکہ پھیلاؤ ناول کی جان ! وحدتِ تاثر پیدا کرنے کے لیے اگر افسانہ طویل بھی ہو جائے تو افسانہ ہی کی ایک نوع (طویل مختصر افسانہ) رہے گا ناولٹ نہ بنے گا کیوں کہ ناول کی مانند ناولٹ بھی پھیلاؤ کی چیز ہے ناولٹ میں اگر وحدتِ تاثر آجاتی تو وہ طویل مختصر افسانہ بن جائے گا یہ امتیاز بلحاظ تکنیک ہے۔"[1]

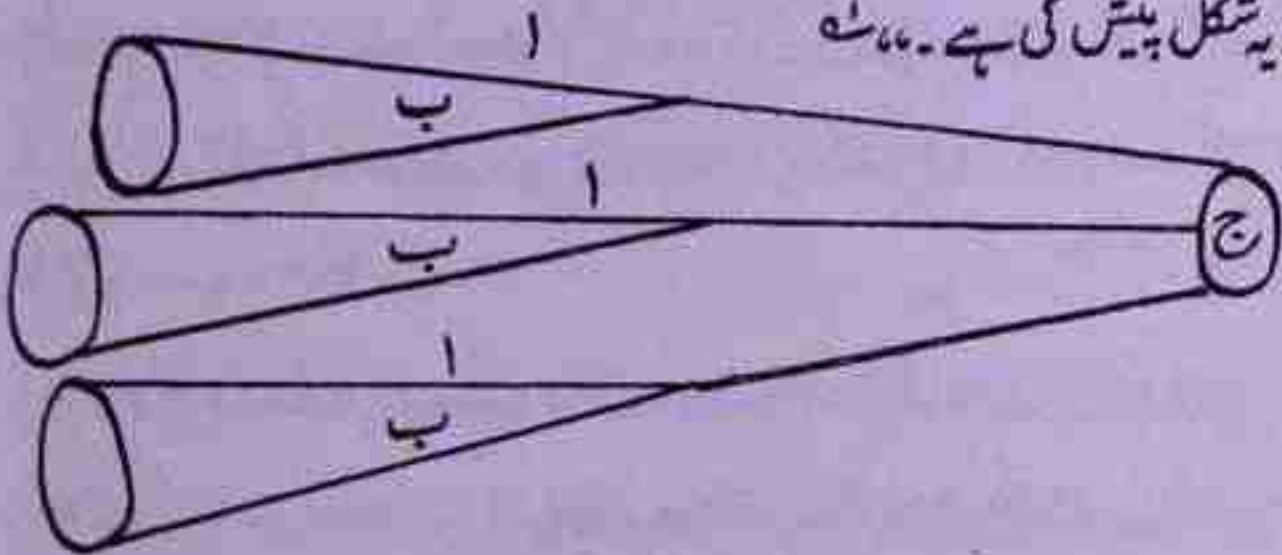
موصوف کے بیان کے مطابق ناولٹ، ناول کی مانند پھیلاؤ کی چیز ہے اگر اتحادِ تاثر کی پابندی ناولٹ میں برتی جائے تب بھی وہ ناولٹ کے فن پر پورا نہیں اترے گا بلکہ اسے طویل افسانہ ہی کہا جائے گا گویا ناولٹ اور افسانہ میں اتحادِ تاثر ہی وہ عنصر قرار پاتا ہے جس کے سبب دونوں کو الگ کیا جا سکتا ہے۔

مغربی نقاد Thomas H.Uzzel تھامس ایچ اوذل نے طویل افسانے اور ناولٹ کی حدود کا تعین چند اشکال سے کیا ہے۔ افسانے کے مزاج کو اس شکل کے ذریعہ واضح کرتے ہیں:

"اوذل کے قول کے مطابق اس شکل کے دائروں کو واقعات کی علامت

---

[1] شاہکار ناولٹ نمبر شمارہ ۵۵۰ ناولٹ کا مسئلہ وزیر آغا ص ۱۰

قرار دے لیا جائے تو ان کے اثرات یا نتائج 'الف' اور 'ب' کی صورت میں براہ راست 'ج' کے مقام تک پہونچے گا اور یہی کہانی کا بنیادی اور مرکزی مرکز ہوگا۔۔۔۔۔
لیکن جب Thomas H.Uzzel ناولٹ کے مزاج کو بھی اسی انداز سے واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو الجھن پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً ناولٹ کے لیے انھوں نے یہ شکل پیش کی ہے۔"[1]

"اس شکل کی مدد سے وہ کہنا غالباً یہ چاہتے ہیں کہ ناول نہ تو افسانے کی سی سادگی اور بلا واسطہ طریق کار کا غماز ہے اور نہ اس میں ناول کی سی پیچیدگی اور پھیلاؤ ہی پیدا ہوتا ہے لیکن انداز تشریح سے ایک نئی صنف کا وجود تو ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ ناولٹ کے بارے میں تھامس اوذل کی پیش کردہ شکل بھی زیادہ سے زیادہ اسے ناول کی ایک صورت قرار دے سکتی ہے۔"[2]

ان اشکال پر وزیر آغا نے جو تبصرہ کیا اس کا لب لباب صرف یہی ہے کہ اگر تاثرات بلا واسطہ مرکز پر پہونچتے ہیں تو اسے افسانہ کہنا چاہیئے اور اگر بالواسطہ طریقے سے پہونچتے ہیں تو ناول اور ناولٹ کا ان اشکال سے بس یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ناولٹ اور افسانے میں فرق ہے دونوں الگ الگ اصناف ہیں۔

---

[1] شاہکار ناولٹ نمبر شمار ۵۵۰ ناولٹ کا مسئلہ وزیر آغا ص ۱۱

[2] سوال نامہ

یہ تو رہا نقادوں کا اپنا اپنا نظریہ جس کی بنا پر وہ ناولٹ کو افسانے سے الگ کی صنف تصور کرتے ہیں اور بعض حضرات دونوں کو ایک ہی صنف قرار دیتے ہیں۔ اب یہ دیکھنا ہوگا کہ نقادوں سے الگ ادیبوں نے ان اصناف میں کیا فرق برتا ہے۔ عصمت چغتائی کے کہنے کے مطابق دونوں کا فرق "صرف صفحات کی تعداد پر منحصر ہوگا"[1] اور خواجہ احمد عباس کے قول کے مطابق "طویل افسانے اور ناولٹ میں کوئی فرق نہیں ..... جب افسانہ طویل ہو جاتا ہے تو ناولٹ بن جاتا ہے۔"[2] جبکہ نظام صدیقی دونوں کو علیحدہ صنف قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "مختصر افسانہ زندگی کی قاش ہے طویل افسانہ زندگی کی مزید طویل قاش لیکن ناولٹ انسانی کردار اور سچویشن کا جیسی شاہنامہ ہے جس میں "قاشیت" کے بجائے جامعیت ہوتی ہے۔"[3]

اور کچھ اسی طرح کی بات دہراتے ہوئے شیتش بترا فرماتے ہیں:

> "طویل افسانہ مختصر افسانے کی بہ نسبت وحدت تاثر وزبان کے بارے میں زیادہ آزاد رہتا ہے تاکہ مرکزی خیال کی نشوونما ٹھیک طرح سے ہو پائے ناولٹ اسی لحاظ سے طویل افسانے کی بہ نسبت بھی اور زیادہ آزاد ہے۔"[4]

شاد امرتسری افسانے اور ناولٹ کو دو الگ صنف ادب قرار دیتے ہیں اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ دونوں اصناف کا مزاج اور تکنیک جداگانہ ہے وہ لکھتے ہیں:

---

[1] سوال نامہ   [2] سوال نامہ

[3] سوال نامہ   [4] سوال نامہ

"اگر ہم ناول کو مختصر افسانے سے الگ کرتے ہیں تو پھر ناولٹ
کو مختصر افسانے سے الگ کیوں نہیں کرتے دونوں کا میدان
الگ الگ ہے دونوں کی تکنیک الگ الگ ہے۔"[۱]

ڈاکٹر احسن فاروقی کچھ مثالوں کے ذریعہ ناول، ناولٹ اور طویل افسانے کی حدود کا تعین کرتے ہیں وہ افسانے کو ایک لفظ، ناولٹ کو ایک لکیر اور ناول کو ایک جال قرار دیتے ہیں۔"[۲] اسی طرح دوسری مثال کے ذریعہ تینوں کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "مختصر افسانے کو زندگی کا ایک تار کہتے ہیں۔ ناول کو تاروں کا ایک جال کہتے ہیں اور ناولٹ میں چند تار بٹ کر ایک موٹا تار بنتا نظر آتا ہے۔"[۳]

ہندی کے مشہور نقاد ڈاکٹر پرتاپ نرائن ٹنڈن کہانی اور ناولٹ کا فرق ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ناول اور کہانی اپنی خصوصیات میں یکسانیت رکھتے ہوئے بھی ایک نہیں ہیں اور نہ ان کا علیحدہ ہونا ان کی شکل پر ہی منحصر ہے اسی طرح ناولٹ اور طویل افسانے کی خصوصیات میں بھی فرق ہے بھلے ہی ضخامت کے اعتبار سے کبھی کبھی مرحلہ درپیش ہو سکتا ہے۔"[۴]

اسی طرح کے خیال پیش کرتے ہوئے اندرناتھ مدان رقمطراز ہیں:

۱۔ قند نروان، ناولٹ نمبر شاداں تسری ص ۱۹
۲۔ ساقی ناولٹ نمبر، ناولٹ اور طویل افسانہ ڈاکٹر احسن فاروقی
۳۔ ڈاکٹر احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۱۲۸
۴۔ ڈاکٹر پرتاب نرائن ٹنڈن: ہندی اُپنیاس کلا ص ۲۸

"کسی تحقیق کا موضوع جب کہانی سے زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے اور ناول کے لیے زیادہ گذرا تب ناولٹ کا نام دیا جاتا ہے۔"[1]

ڈاکٹر مادھوری کھوسلا طویل افسانے اور ناولٹ کی شناخت کا تعین کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

"کہانی اپنے اردگرد کے ماحول اور مسائل کے متعدد پہلوؤں کی پروا نہ کرتے ہوئے تیر کی تیز رفتاری سے اپنی منزل کی طرف بڑھتی ہے اس کے برعکس ناولٹ میں، ناول کی طرح اپنے چاروں طرف کے پس منظر اور مسائل کے مختلف زاویوں کا تجزیہ ہوتا ہے۔"[2]

مادھوری کھوسلہ طویل افسانے اور ناولٹ کے درمیان جو فرق ظاہر کرتی ہیں، راقم الحروف ان کے بیان سے اتفاق کرتا ہے اور ان سارے بیانات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس نتیجے پر پہونچا ہے کہ افسانے میں ایک خیال اور اس کا ایک ہی تاثر (وحدت تاثر) اہمیت رکھتا ہے وہ زندگی کے کسی واقعہ یا کسی ایک پہلو کی عکاسی کرتا ہے جبکہ ناولٹ زندگی اور معاشرے دونوں کے کسی ایک نظریۂ فکر کو اپنا مقصود بناتا ہے متوسط سماج کے شادی بیاہ کی رسم، اس کے نتائج، اس کا حل، اپنے حصار میں ناولٹ کا موضوع بن سکتا ہے جبکہ جہیز کی رسم ایثل شادی یا لکڑی کی میز کرسی کی طرح خرید و فروخت وغیرہ کے واقعے افسانے کے موضوع بن پائیں گے۔

المختصر طویل افسانہ اور ناولٹ دو علیحدہ اصناف ادب ہیں، جن کا اپنا مخصوص

---

[1] اندر ناتھ مدان: ہندی اپنیاس ص ۲۲۰

[2] ڈاکٹر مادھوری کھوسلہ: ہندی لگھو اپنیاس شلپ ص ۲۵

مزاج اور برتاؤ ہوتا ہے دونوں کی تکنیک میں فرق بھی ہے۔

آخر میں ان تمام مباحث، خصوصیات اور متفرقات کو سامنے رکھ کر میں اس نتیجہ پر پہونچا ہوں کہ طویل افسانے اور ناول کے مقابلے میں ناولٹ (Novelette) ایک الگ صنف ادب ہے جس کی تعریف یوں ترتیب دی جا سکتی ہے۔

"ناولٹ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ اور اس کے خاص پہلوؤں کا مختصراً جائزہ لیتا ہے جس کی اپنی الگ تنظیم ہوتی ہے، جو ناول سے قدرے مختصر مگر طویل افسانے سے زیادہ طویل اور تفصیلی ہوتا ہے"۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی ناولٹ پر طویل افسانے یا پورا ناول ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ راقم السطور نے اس متنازعہ فیہ صنف ادب کی تمام باریکیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے مندرجہ بالا سطور میں ناولٹ کی جو تعریف واضح کی ہے ضروری نہیں کہ سارے افسانوی ادب پر پوری اترے کیوں کہ کسی صنف ادب کو فیتے سے ناپنا مناسب نہیں لیکن دیکھا گیا ہے کہ ناولٹ کے لیے جو تعریف واضح کی گئی ہے اس کے فنی لوازمات اردو ناولٹ کا محاصرہ کسی حد تک کرنے میں کامیاب ہیں۔

پاکستان اور ہمارے ملک کے کچھ مدیروں نے ناولٹ نمبر شائع کرکے اور ساتھ ہی ساتھ چند نقادوں نے ایک آدھ مضمون لکھ کر ناولٹ کو بطور علیحدہ صنف ادب قرار دلانے میں کارآمد رول ادا کیا۔ بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نقادوں نے اس صنف ادب پر سیر حاصل بحث کیوں نہیں کی؟ اور اگر کچھ لکھا بھی تو بس اسکے علاوہ کچھ نہیں کہ ناولٹ انگریزی لفظ ہے اور جس کے لغوی معنی ہیں ناولچہ یا مختصر ناول ہر نقاد یہی کہتا نظر آئے گا کہ ناولٹ، ناول اور طویل افسانے کے بیچ کی ایک کڑی ہے یہ بات مزید الجھن پیدا کر دیتی ہے کیوں کہ معاملہ اور پیچیدہ ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر صفحات یا ضخامت کی بنا پر ناولٹ کو ناول اور افسانے سے تمیز کرتے ہیں تو ہمارے نقادوں نے وہ خط امتیاز (Line of Divider) کیوں نہیں کھینچا جو ناول، ناولٹ اور طویل افسانے

وناولٹ میں ضروری ہے ناولٹ کو صرف ناول کا بچہ سمجھ لینا یا اس کی تلخیص سمجھنا سراسر غلط ہوگا کیوں کہ ”War and Peace ، Brother Kramanzoy ، Idiot ، Possessed ، Gone with Wind - And Quiet Flows the Dawn وغیرہ طویل ترین ناولوں میں ہیں لیکن اگر انھیں سو صفحات تک سکوڑ دیا جائے تو نتیجہ ظاہر ہے یہ تلوار کی آبداری نشتر میں بھرنے والی بات نہ ہوگی کیوں کہ یہ مفروضہ غلط ہے۔“ ؎

یہ حقیقت ہے کہ نہ تو ناول کی ضخامت ہی عیب میں شمار ہوگی اور نہ ہی ناولٹ کا اختصار گویا بات طوالت یا اختصار تک محدود نہیں ”بلکہ حصولِ مقصد کا ذریعہ ہوتے ہیں نہ تو بسیار نویسی یا فالتویت کی وجہ سے ناول لکھے جاتے ہیں اور نہ ہی کسی قلت الفاظ کے باعث ناولٹ معرض وجود میں آتے ہیں۔“ ؎

بہر کیف جو چیزیں ہمیں ناولٹ کو ناول اور طویل افسانے سے منفرد کرتی ہے وہ ہے ”مسئلہ“ اور ”دائرہ عمل“۔ ”ناول“ میں زندگی اور سماج کے مختلف النوع اور پُرپیچ مسئلے ہوتے ہیں جس کے باعث اس کا کینوس وسیع ترین ہوتا ہے اور ناول کا خالق زندگی کے گوناگوں مسئلے کو لے کر اس کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کے برعکس افسانہ اور طویل افسانے میں کسی ایک مسئلہ کا ایک گوشہ ہی پیش کیا جاتا ہے جبکہ ناولٹ میں کسی اہم مسئلہ کے خاص پہلوؤں کی ترجمانی بڑی چابکدستی اور باریک بینی سے کرنی پڑتی ہے ظاہر ہے جب محدود کینوس پر زندگی یا سماج کے اہم مسئلے کے خاص پہلوؤں کو اجاگر کرنا ہوگا اس ضمن میں سلیم اختر لکھتے ہیں: ”تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی سے

؎ ڈاکٹر سلیم اختر: افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۱۳

؎ ایضاً ص ۱۱۴

اظہار یافتی ہے یہ گہرائی بشدت تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے یہی ناولٹ کا فن ہے ۔" [1] اس سلسلے میں پروفیسر ڈی۔ سی طاہر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"ناولٹ کا دائرہ چھوٹا ہوتا ہے لہٰذا ناولٹ نگار کو غزل گو کی طرح ہونا چاہیئے جو ایک شعر میں کبھی کبھی اتنی بڑی بات کہہ جاتا کہ جس کی تفسیر ضخیم کتابوں پر بھی بھاری ہو جاتی ہے ناولٹ کی ارض ایقا پر قدم رکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسکا مصنف اپنی شخصیت کو کبھی چھپا کر نہیں رکھ سکتا اس کے تجربات و محسوسات خود بخود باہر آجاتے ہیں غرض کہ ناولٹ کبھی ایک خواب کی تجسیم کرتا ہے یہ کام آسان نہیں جوئے شیر کا لانا ہے ۔" [2]

افسانوی ادب کی دیگر اصناف کی مانند ناولٹ نے بھی اپنا منفرد مقام اور جداگانہ حیثیت بنالی ہے یہ سچ ہے کہ ناولٹ ناول کی قبیل کی ہی ایک چیز ہے ۔ بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ نہ تو وہ ناول کا بچہ ہے اور نہ ہی اس کی تلخیص اس سلسلے میں ناولٹ کے عناصر کا جائزہ لینا ہوگا کہ اس کے اجزاء ترکیبی وہی ہیں جو ناول کے لیے وضع کیے گیے ہیں یا اس سے یکسر مختلف ظاہر ہے کہ اجزاء ترکیبی تقریباً وہی ہوں گے مگر برتاؤ (Trealment) اور تکنیک کے لحاظ سے فرق ضروری ہے بنیادی طور پر ناولٹ کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ ، کردار ، موضوع و مقصد ، زبان و بیان ، اسلوب اور

---

[1] ڈاکٹر سلیم اختر : افسانہ حقیقت سے سوب تک ص ۱۱۴

[2] پروفیسر ڈی۔ سی۔ طاہر ، ناولٹ زندگی اور اخلاقی قدریں نگارش ناولٹ نمبر ص ۵۴

تکنیک کا ہونا اشد ضروری ہے اور ان اجزا کو یکجا کرنے پر اس کی اپنی تنظیم بنتی ہے اب سب سے پہلے ہم ناولٹ کے پلاٹ سے بحث کریں گے۔

افسانوی ادب کی یکسر و بیشتر اصناف کا تعلق براہِ راست یا بلا واسطہ کہانی سے ہوتا ہے ادھر کچھ نئے تجربے ایسے ضرور عمل میں آئے جس میں قصہ پن کی اہمیت سے گریز کیا گیا ہے۔ (ناولٹ کے سلسلے میں اس بات سے انکار سراسر زیادتی ہوگی) کیوں کہ ناولٹ میں کہانی پن کا ہونا ناگزیر ہے بس فرق اتنا ہے کہ ناولٹ نگار کہانی پن کو اپنے مخصوص انداز سے بروئے کار لاتا ہے یہ بات متعدد ناولٹوں کو سامنے رکھ کر کہی جا رہی ہے اور اسی بنا پر ہمیں تسلیم کرنا ہوگا کہ کہانی کی رُوح کا ہونا ناولٹ کی اولین شرط میں شامل ہے۔ ناولٹ کا کینوس مختصر ہونے کے باعث اس میں کہانی ہی رہتی ہے ناولٹ کا پلاٹ سادہ ہوتا ہے اور اس میں صرف ایک ہی کہانی سنائی جا سکتی ہے پلاٹ کے لحاظ سے ناول اور ناولٹ میں جو فرق نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ ناول میں تقریباً "ناول نگار" پیچیدہ اور مرکب پلاٹ سے لے کر پلاٹ در پلاٹ تک سبھی طریقے آزما سکتا ہے۔"[1] جبکہ ناولٹ کا میدان ناول کی طرح وسیع نہیں ہوتا کہ اس میں پلاٹ در پلاٹ اور ذیلی پلاٹ برتا جائے ناولٹ کا مزاج صرف سیدھا سادھا پلاٹ برداشت کر سکتا ہے۔ "پیچیدہ پلاٹ ناولٹ کے لیے ضروری نہیں بلکہ جہاں تک ہو سکے سادہ ہونا چاہیئے............ ناول کی طرح موضوع ناولٹ کا بھی انسانی زندگی ہی ہوتی ہے لیکن اس انسانی زندگی سے وہ عموماً سادہ ہوتی ہے۔ یعنی پلاٹ کا پلاٹ پیچیدہ نہیں ہوتا وہ اذکار واقعات اس میں نہیں سموئے جاتے ہیں"[2]

---

[1] ڈاکٹر سلیم اختر اردو افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۲۱۸

[2] ڈاکٹر عبادت بریلوی، ناولٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش شمارہ ۱۹/۲۰ ص ۲۰۷

ہندی کے مشہور نقاد ڈاکٹر دھریندر ورما ناولٹ کے پلاٹ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ناول کی طرح اس میں ذیلی پلاٹ (Under Plot) نہیں ہوتا اور حوالہ جات پلاٹ (Episode) بھی اتنے کم ہوتے ہیں جو کہانی کی وحدت اور امتزاج میں رکاوٹ پیدا نہ کر سکے۔" [1]

خاص طور سے ہمارے یہاں جو ناولٹ وجود میں آئے ہیں یکسر و بیشتر اسی طرح کے پلاٹ کو برتا گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس میں پلاٹ کی وحدت کو مخصوص مقام دیا جاتا ہے ناولوں میں پائی جانے والی متعدد چھوٹی کہانیوں کے لیے ناولٹ میں کوئی مقام نہیں۔ ناولٹ نگار ذیلی پلاٹ کو چھوڑ کر حوالہ جات پلاٹ کو بھی ناولٹ کے جسم کا ایک حصہ بنا کر پیش کرتا ہے جس کے لیے فنی صلاحیت کا ہونا ضروری ہے ناولٹ نگار ناولٹ کی تعمیر میں سماجی سوالوں کو نظرانداز نہیں کر سکتا کیونکہ (جیسا کہ عرض کر چکا ہوں) ناولٹ اکثر زندگی یا سماج کے کسی مخصوص سوال کو لے کر چلتا ہے اور اسی کے مطابق اس کی اپنی تنظیم بنتی ہے اس روشنی میں اردو کے سبھی ناولٹوں میں کوئی نہ کوئی سوال اٹھائے گئے ہیں۔ ناولٹ نگار زندگی کے کسی خاص مسئلے یا اس کے خاص پہلوؤں کو لے کر ہی اپنے مقصد کی طرف بڑھتا جاتا ہے زندگی کے تمام تر مسئلے کی عکاسی ناولٹ میں ممکن نہیں گھنشیام مدھوپ کے الفاظ میں:

"اس طرح ناولٹ کا موضوع (مختصر داستانوں سے کمزور) ذاتی محسوسات سے پیدا شدہ تیز گام، موثر اور مختصر ہوتا ہے اور اشاریت اس کا سبب

---

[1] ڈاکٹر دھریندر ورما: ہندی ساہتیہ کوش پہلا اڈیشن ص ۲۶۹

بڑا وصف ہوتا ہے۔"[1]

مذکورہ بیان کے مطابق ناولٹ کا پلاٹ کئی کہانیوں کی جامع ترجمانی سے قاصر ہے اختصار اور تاثرات سے پُر ہونا پلاٹ کی بڑی خوبی ٹھہرتی ہے اشارتی عنصر اس کی اہم خصوصیت ہے۔

ان باتوں سے قطع تعلق غور کرنے پر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ آج ادب کی ساری اصناف میں نت نئے تجربے ہو رہے ہیں اِس صنف ادب میں بھی اظہار و تجربے کے نئے نئے سوتے پھوٹ رہے ہیں جس سبب ایسے ناولٹ وجود میں آچکے ہیں جو پلاٹ کی اِس بندش سے بالکل آزاد دکھائی دیتے ہیں۔

پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں تعمیر(Pattern) کا اپنا خاص مقام ہوتا ہے ناول کی بنسبت ناولٹ میں فنکار کو (Pattern) پر نگاہیں مرکوز رکھنی پڑتی ہیں جس طرح کہانی پن ناولٹ کے فن کو چار چاند لگا دیتا ہے وہی تعمیری ڈھانچہ جمالیاتی حسن اور دلآویز ماحول کی تخلیق کرتا ہے۔ قاری کے جمالیاتی احساس کو سب سے زیادہ متاثر کرنے والی چیز اگر کوئی ناولٹ میں پائی جاتی ہے تو وہ ہے طرز تعمیر یہی وجہ ہے کہ قاری جب کسی تخلیق کو ہاتھ میں لیتا ہے تو بغیر ختم کیے اسے سیر حاصل نہیں ہوتی غالباً سب سے تغیر پذیر جز ناول اور ناولٹ میں طرز تاثر یا تنظیم ہی ہے۔

ناولٹ میں Pattern ایک خاص جز ہے جو کہانی پن کے ارتقاء کا نتیجہ قرار پایا ہے اس لیے یہ امر ضروری ٹھہرتا ہے کہ ناولٹ میں کہانی پن معمولی ہونے پر Pattern بھی کمزور ہو جائے گا ای۔ ایم فارسٹر (E.M. Foster) لکھتے ہیں:

"اِس میں شک نہیں کہ کہانیوں کی جتنی ترقی ہوگی اتنی ہی زیادہ

---

[1] ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ ہندی لگھو اپنیاس ص ۵۵

تعریف کے لیے وہ ایک دوسرے پر منحصر رہیں گے ہم پینٹنگ کا لفظ ادھار لیں گے اور اسے پیٹرن کے نام سے پکاریں گے۔ [1]

آگے چل کر فارسٹر نے پیٹرن کو دو خانوں میں تقسیم کیا ہے ایک ہے Hower Glass Pattern اور دوسرا Grand Chain Pattern اردو میں دونوں قسم کے پیٹرن دیکھنے کو ملتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ ہر فنکار کا اپنا علیحدہ اور آزاد پیٹرن ہوتا ہے اسی کے مطابق وہ اپنے تاثرات کو تخلیقی جامہ پہناتا ہے پیٹرن ناولٹ کے زیر اہتمام اجزاء کو فنی اور تخلیقی لحاظ سے دلکش بناتا ہے جب ہم کسی ناولٹ کا مطالعہ کریں گے تو اس بات کا انکشاف ہوگا کہ پیٹرن کو تو کہانی میں مضمر ہوتا ہے اسے کہانی کے باہر تلاش کرنے کی ضرورت نہیں بقول فارسٹر پیٹرن پلاٹ میں ایسے ہی مضمر رہتا ہے جیسے برقی رو یعنی ہر ایک کہانی اور کہانی کار اپنے خاص پیٹرن کو لے کر چلتے ہیں اسی وجہ سے ناولٹ نگار پیٹرن کی بنیاد پر اپنی تخلیق کو زیادہ موثر اور دلکش بنا لیتے ہیں اس کے برعکس کچھ ایسے بھی تجربے سامنے آئے ہیں جہاں تعبیر کی افادیت اور اہمیت سے مبرا اچھی تخلیق پیش کی گئی ہیں کیوں کہ پیٹرن پر زیادہ زور دینے سے تخلیق میں اس کی اصل چاشنی ختم سی ہونے لگتی ہے اور وہ غیر فطری ہو کر رہ جاتی ہیں اس لیے ضروری ہے کہ اس میں بناوٹی عنصر نہ آنے پائے بلکہ فنکار اپنی اعلیٰ ذہنیت اور فنی صلاحیت کا ثبوت پیش کرے کیوں کہ پیٹرن جہاں ناولٹ میں جمالیاتی کشش پیدا کرتا ہے۔ وہیں دوسری طرف اس کی افادیت کو نقصان پہونچاتا ہے اور آزادانہ مصوری کرنے کا راستہ بند ہونے کا خدشہ بھی رہتا ہے اس روشنی میں Pattern کو ایک خاص معنی میں ہی قبول کرنا چاہیے اس لیے ناولٹ میں سادہ آسان اور فطری عنصر کو پیش کرنا ضروری ہے ناولٹ کے لیے جتنی اہمیت

---

[1] E.M.Foster: Aspect of the Novel P.151
بحوالہ امر جیوال، ہندی لگھو اپنیاس

طرزِ تعمیر Pattern کی ہے اس سے کہیں زیادہ "آہنگ" کو فوقیت حاصل ہے جس تخلیق میں پیٹرن کے لوازمات کو باقاعدہ برتا نہیں گیا تو اس کے معنی ہیں کہ فنکار آہنگ پیدا کرنے میں قاصر ہے کچھ ناولٹ ایسے ہیں جن کا پلاٹ بکھر جانے کے باوجود آہنگ کی چاشنی بدستور قائم رہتی ہے جو سارے پلاٹ کو ایک لڑی میں پرو دیتی ہے تخلیق کو آہنگ کے ذریعہ ہی لامحدود جمالیاتی کشش حاصل ہوتی ہے کہانی پن کے پورے پھیلاؤ کو اور اس کے متعدد دریوں کو لے کر ایک لڑی میں پرونے کا کام آہنگ ہی کرتا ہے۔

بعض ناولٹ متعدد کرداری تشخیص کو لے کر آتے ہیں۔ جن کا اپنا مخصوص مزاج اور اٹھان اپنی زندگی اور اپنی خود وجودیت کے باوجود تخلیق میں کہیں بھی فکری اور خیالی جذبہ کا اشارہ ملتا ہے اس کا واحد سبب ناولٹ نگار کا وہ آہنگ ہے جو واقعات کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے جو سُنی نہیں جا سکتی مگر محسوس کی جا سکتی ہے محظوظ ہوتے ہیں ہمارے جدید ناولٹ نگار بڑی خوش اسلوبی سے آہنگ کا استعمال کر رہے ہیں۔

ظاہر ہے کرداروں کے بغیر ناولٹ کا پلاٹ ارتقائی سفر طے نہیں کر سکتا۔ اس لیے ناولٹ کی ساری کامیابی کا دارومدار کردار نگاری پر منحصر ہوتا ہے۔ ناول کی کردار نگاری پر بحث کرنے سے اس بات کا انکشاف ہو چکا ہے کہ ناولٹ نگار کو زندہ کردار تخلیق کرنے کی بڑی آزادی رہتی ہے اور تمام تر سہولتیں فراہم رہتی ہیں جبکہ ناولٹ نگار کے لیے کردار وضع کرنا سخت ترین مرحلہ ہوتا ہے۔ ناولٹ کے کردار پر بحث کرتے ہوئے سلیم اختر لکھتے ہیں:

> "ناول کا فارم جو آزادی مہیا کرتا ہے اس کی اہمیت مسلّم ہے۔
> ناولٹ میں اس کے برعکس کافی پابندیاں ہیں مثلاً تکنیک کی پیدائش
> سے کرداری ارتقاء کا مطالعہ ناممکن تو نہیں لیکن مشکل تو ضرور ہے
> اور وہ بھی اسی صورت میں جبکہ مصنف جزئیات نگاری کے فن

کے تمام اسرار و رموز سے آشنا ہو۔"[1]

ناول اور ناولٹ کے مابین جو واضح فرق ہونا چاہیے وہ ہے مسئلہ کی پیش کش۔ ظاہر ہے ناول کی دنیا لامحدود ہے۔ اس میں ایک وسیع و عریض کینوس پر کرداروں اور واقعات کی مدد سے مختلف النوع مسئلے کی نشاندہی ہر پہلو پہ کی جاتی ہے اب یہ امر قابل توجہ ہے کہ جب مسئلے زیادہ ہوں گے تو یقیناً کردار کی تعداد میں اضافہ ہوگا ناول کے برعکس چوں کہ ناولٹ کا پلاٹ سیدھا سادھا اور کینوس میں محدود ہونے کے ساتھ ہی ساتھ مسئلے کم ہوتے ہیں دوسرے لفظوں میں صرف اہم اور مخصوص مسئلے ہوتے ہیں اور انہیں عوامل کی بنا پر کردار کی تعداد کم ہوتی ہے "بلکہ ان کی زندگی کے صرف چند پہلو اُجاگر کیے جاتے ہیں۔"[2]

ہندی کے مشہور نقاد ڈاکٹر پرتاپ نرائن ٹنڈن کردار نگاری پر اپنے خیالات ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ناولٹ کا مختصر اور گتھا ہوا مواد اور اس کے کرداروں کی محدود تعداد اسے گہرائی سے ٹھوس شکل اختیار کرتا ہے جبکہ ناول کا مواد بکھرا بھی ہو سکتا ہے۔ ناولٹ میں تشخیص کی برتری ہوتی ہے جبکہ ضخیم ناول کے کرداروں میں ان کی انفرادیت غائب بھی ہو سکتی ہے ناولٹ میں سبھی کرداروں کو مقصد کے تحت شریک کیا جاتا ہے۔"[3]

ڈاکٹر ٹنڈن نے ناولٹ کے کرداروں پر جو رائے پیش کی ہے اس سے پتہ چلتا ہے

---

[1] ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۳۰، ۱۱۹

[2] ڈاکٹر عبادت بریلوی، ناولٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش ۳۰، ۱۹ ص ۲۰۷

[3] ڈاکٹر پرتاپ نرائن ٹنڈن، ہندی اپنیاس کلا ص ۲۷

کہ کردار کو بامقصد ہونا چاہیے کیوں کہ ذرا بھی غفلت برتنے پر کردار کا مقصد فوت ہو جانے کا خدشہ رہتا ہے اِس لیے ناولٹ نگار کو اپنا سارا زور کردار پر صرف کرنا پڑتا ہے مندرجہ بالا سطور میں روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ زندگی اور سماج کے کِسی خاص مسئلے اور ان کے خاص خاص پہلوؤں کو لے کر چلنے والے ناولٹ میں کرداروں کی تعداد کم ہوتی ہے کرداروں کے ساتھ پلاٹ کی تنظیم برقرار ہے اس کے لیے ناولٹ نگار کو کافی محتاط رہنا پڑتا ہے یہی وجہ ہے کہ ناولٹ کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار کرداروں پر مبنی ہوتا ہے اِسی لیے ناولٹ نگار کو کرداروں پر ایک ماہر نفسیات جیسی تیز نگاہ رکھنی پڑتی ہے۔ ہرورڈ کے الفاظ میں:

> ''ممکن ہے کردار میں کرداریت (Character) نہ ہو لیکن شخصیت Personality کا ہونا ضروری ہے۔''[1]

کرداروں کے تشخص ظاہر کرنے کے لیے مصنف کو اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ تیز اور دوربین ہو تاکہ ناولٹ کو کافی حد تک موثر بنا سکے اسی بات کو دہراتے ہوئے ڈاکٹر پریم شنکر لکھتے ہیں:

> ''ناولٹ کے کرداروں بالخصوص ہیرو کو بعض اوقات غیر معمولی بھی بنانا پڑتا ہے کیوں کہ اس سے اس کی شخصیت کے خط وخال پوری طرح نمایاں ہو سکتے اس کو خود سے کشمکش میں مبتلا کیا جا سکتا ہے اور اسی کشمکش میں اس کی شخصیت بکھرتی ہوئی دکھائی جا سکتی ہے۔''[2]

---

[1] بحوالہ پروفیسر ڈی۔ بی۔ طاہر، شمولہ زندگی اور اخلاقی قدریں نگارش ناولٹ نمبر ص ۵۴

[2] ڈاکٹر پریم شنکر، آلوچنا شمارہ ۱۱۳ پچاس انک ص ۱۶۶

جیسا کہ سطور بالا میں روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ ناولٹ کا پلاٹ چونکہ بڑا واضح ہوتا ہے اور کینوس محدود ہوتا ہے اس لیے نہ تو ناولٹ نگار زیادہ کردار پیش کر سکتا ہے اور نہ ہی کرداری عمل کے دائرۂ عمل کو طول دے سکتا ہے بلکہ نئی نئی تکنیک کے کردار نگاری میں گہرائی اور گیرائی پیدا کی جا سکتی ہے۔ سلیم اختر لکھتے ہیں :-

"اب تحلیل نفسی اور شعور کی امداد سے کردار نگاری میں جو نئی گہرائی پیدا کی جا رہی ہے اس کی وجہ سے کم الفاظ اور غیر ضروری تفصیلات میں الجھے بغیر موثر کرداروں کی تفصیل نسبتاً آسان ہو چکی ہے۔"[۱]

یہی وجہ ہے کہ مصنف اپنے ہیرو یا مرکزی کردار کو اس کے مترادف اور مزاج کی ہم آہنگی کا پاس رکھتے ہوئے ایک اہم اور خاص سانچے میں ڈھالتا ہے جو کہ ناولٹ کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اسی ناولٹ کا ہیرو یا مرکزی کردار ایک طرح سے خاص ذریعہ بنتا ہے جو پوری تخلیق میں رواں دواں نظر آتا ہے اس کے کرداریت، تشخص اور کارکردگی کے باعث ہی وہ سارے واقعات کا مرکزی لفظ بن جاتا ہے ناولٹ کی ساری خوبیاں اور دلکشی اس کے اردگرد رہتی ہیں اور پوری کہانی کے سارے واقعات سے اس کا تعلق ہوتا ہے کردار کہیں نہ کہیں ایک دوسرے سے پیوست ہوتے ہیں "کردار کے تشخص اور عمل کی تعمیر کرتے وقت مصنف کو ملحوظ رکھنا ہوگا کہ اس کے کردار حساس فطری اور آسان ہونے کے ساتھ ہی ساتھ قاری کے ذہن و قلب کو متحیر کر دیں۔"[۲] اسی بات کو دہراتے ہوئے ڈاکٹر پریم شنکر نے ایک مثال سے اسی بات کو سمجھانے کی کوشش کی ہے :

---

۱ ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۳۰

۲ جائسوال: ہندی لگھو اپنیاس انک ص ۴۳

"جس طرح ایک فاضل مصور اپنی تخلیق کو متعدد تفکرات اور رنگوں کے ذریعہ نفسیاتی طریقہ سے اپنے فن کا مظاہرہ کرتا ہے اسی طرح ناولٹ نگار کو بھی اپنے کرداروں میں رنگ بھرنا پڑتا ہے۔"[1]

ناولٹ میں سارا زور مرکزی کردار پر صرف کرنا پڑتا ہے لیکن اس کا مطلب ہرگز نہیں کہ ان کے علاوہ جو کردار پیش کیے جاتے ہیں، جامد ہوتے ہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کرداروں کا تعلق مرکزی کردار کی اہمیت اور افادیت کو بڑھانے کے ساتھ ہی ساتھ ان کا اپنا مقام بھی معین و مخصوص ہے۔

"دراصل مرکزی کردار کو ایک نہ ایک سوال لے کر سفر کرنا پڑتا ہے جس میں اس کی زندگی کا سارا راز پنہاں ہوتا ہے اور شخصی خصوصیات کے ساتھ وہ کسی ایسے سچ کی تلاش میں سرگرداں رہتا جس میں سماجی عنصر بھی مضمر ہو۔"[2]

ناولٹ کے کرداروں کو نبرد آزما ہوتے ہوئے بھی دکھایا جاتا ہے ظاہر ہے ایسا کرنے سے ان کی سیرت اور شخصیت نمایاں ہوتی ہیں "یہ کرداریت داخلی کشمکش اگر ان کے سماجی کاموں میں رکاوٹ بن کر نہیں آتا تو بلاشبہ ناولٹ اپنے دلکش تاثرات پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔"[3]

ناولٹ کی کردار نگاری سے متعلق ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ اپنے نظریات و خیالات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ناولٹ میں بنیادی طور پر کردار نگاری پر زور مرکزی کردار پر

۱۔ ڈاکٹر پریم شنکر۔ آلوچنا اپنیاس انک ۱۲ ص ۱۶۷
۲۔ " " " ص ۱۶۷
۳۔ " " " ص ۱۶۶

ہوتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ کہانی پن، کہانی سے متعلق تفصیلات اور اس میں پوشیدہ مقصد یہ تمام عناصر اسی کے ارد گرد گھومتے ہیں چونکہ وہ انسانی زندگی کے کسی سوال یا سماجی مسئلے کو اپنی بنیاد بنا کر چلتا ہے لہذا شخصی کرداریت اس میں ناگزیر ہوتا ہے ۔ ۔ ۔ دراصل ناولٹ میں کہانی پن کرداری ہوتے ہیں ان کا آغاز وارتقاء اور مقصدیت ہی صنف ناولٹ کا اپنا مقصد ہوتا ہے۔" ؎۱

ناولٹ میں مکالمہ کی اپنی خاص اہمیت ہے جس کے سہارے پلاٹ اور کرداروں کا ارتقاء ہوتا ہے جو ڈرامے کے مکالمے سے کسی حد تک مطابقت رکھتا ہے اگرچہ ناولٹ کا کینوس محدود ہوتا ہے اور کرداروں کی تعداد بھی معدودے چند ہوتی ہے اس کے باوجود ڈرامہ نگاری کی طرح ناولٹ کو بھی ایک چھوٹے سے اسٹیج (رنگ منچ) کو ملحوظ رکھتے ہوئے مکالمے پیش کرنے پڑتے ہیں اس کے مختصر حدود کی پابندی کی وجہ سے ناولٹ نگار تاثرات اجاگر کرنے پر خاصہ دھیان دیتا ہے ۔ مختصر پلاٹ، حیات، سادگی اور تاثرات اسی صنف کے ذریعہ پیش کی جاتی ہے گویا ناولٹ کی انفرادیت کا انحصار فطری مکالمے پر ہوتا ہے ۔ اور یہ چیز اسی وقت برقرار رہ سکتی ہے جب ماحول اور کرداروں کے مابین اس کی تنظیم و تنسیخ کی جائے دراصل کہانی مکالموں کے ذریعہ اپنا سفر طے کرتی ہے جس کے سبب کردار کی سیرت نکھر جاتی ہے۔

ناول میں مکالمے کے معاملہ میں بڑی آزادی سے کام لیا جاتا ہے لمبی لمبی تقریریں وعظ، خطبے وغیرہ دھڑلے سے پیش کیے جاتے ہیں اور اگر اسی طرح کے مکالمے ناولٹ میں پیش کیے جائیں تو بلاشبہ وہ مکالمے ناولٹ کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہوں گے

؎۱ ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ ، ہندی لگھو اپنیاس ص ۵۹

ناول کے برعکس ناولٹ میں مکالمہ نگاری کے لیے ناولٹ نگار کو ذہن و شعور کی گہرائیوں سے کام لینا پڑتا ہے اور فنی بصیرت اس کے لیے لازمی امر ہے اگر ماحول کو سامنے رکھے بغیر مکالمے سے کام لیا جاتا ہے تو تخلیق کے سارے پہلو ہم آہنگ نہ ہو پائیں گے اور ناولٹ اپنے فن پر پورا نہیں اتر سکتا۔ ناولٹ کی اولین شرائط میں شامل ہے کہ مکالمے برمحل ہوں طویل اور بیجا باتوں سے پرہیز کیا جائے کیوں کہ اگر ان چیزوں سے احتراز نہ کیا گیا تو ناولٹ کے مکالمے مجروح ہو کر بے جان ہو جائیں گے اور اپنا تاثر کھو دیں گے ضرورت اس بات کی ہے کہ ناولٹ نگار کم الفاظ میں زیادہ تاثر اور واضح مفہوم دینے والی چیزیں پیش کرے اور رمز و اشارے کنائے کی مدد سے وہ اپنی زبان کو ترتیب دیتا ہے ہندی کے مشہور نقاد و فنکار ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ بڑے صاف الفاظ سے مکالمہ کی اہمیت سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "کہانی کے ارتقا اور کردار نگاری، دونوں کو ظاہر کرنے میں ناولٹ کے مکالمے کافی ہوتے ہیں چوں کہ اس کا پلاٹ مختصر ہوتا ہے تفصیل اور بیانیہ انداز تقریباً نہیں ہوتا ایسی حالت میں سارے فرائض کے بار کو برداشت کرنے والوں میں مکالمے بہت سنجیدہ ہوتے ہیں۔"[1]

مکالمے کی زبان کرداروں کے لحاظ سے ترتیب دی جانی چاہیے ناولٹ میں کردار شہری اور کلچرڈ طبقہ کا ہے تو اس کی اپنے ماحول کو ترجمان ہونا چاہیے اسی طرح اگر کسان مزدور جو دیہات میں زندگی گزارتے ہیں اور اپنی مخصوص زبان میں گفتگو کرتے نظر آتے ہیں تو ان کی زبان ایسی طرح کی ہونی چاہیے۔ ڈاکٹر امر جا بسوال ناولٹ کے مکالمے اور

---

[1] ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ، ہندی لگھو اپنیاس ص ۶۰

اس کی زبان پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

"ناولٹ سے مکالموں میں اختصار زبان کی صاف گوئی اور معنی میں پوشیدہ وقار کا ہونا لازمی ہے مکالموں میں فطری تازگی اور حوالوں کی مناسبت ہونا لازمی ہے۔"[1]

ناولٹ نگار کو اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس کے سبھی کرداروں کی اپنی زبان ہو جہاں تک مکالمہ کا سوال ہے ناولٹ میں مکالمہ ایک ذریعہ ہوتا ہے نہ کہ مقصد اس لیے ناولٹ نگار کو مکالمہ پیش کرتے وقت ماحول حالات اور کرداروں کے مزاج پر گہری نظر رکھنی پڑتی ہے اگر یہ تمام لوازم مدغم ہیں تو بلاشبہہ ناولٹ کامیاب ہوگا مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ناولٹ یا ناولٹ کے لیے مکالمہ بھی اتنی ہی اہمیت کا حامل ہے جتنا کہ پلاٹ، کردار یا زبان۔

کوئی بھی ادب خلا میں پرورش نہیں پاتا۔ ادیب اپنا اظہار اپنی تخلیق کے توسط سے کرتا ہے ناولٹ نگار کا بھی اپنا مخصوص نظریہ ہوتا ہے دوسری اصناف کی نسبت ناولٹ نگاری میں مقصد ابھر کر سامنے نہیں آتا بلکہ اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ چوں کہ ناولٹ زندگی یا سماج کے کسی خاص مسئلہ کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ اس لیے یہ ضروری نہیں کہ اس مسئلہ کا حل بھی مہیا کرے ناولٹ میں مقصد یا نقطۂ نظر کی افادیت تسلیم کرتے ہوئے ڈاکٹر عبادت بریلوی رقمطراز ہیں:

"ناولٹ کسی مخصوص فلسفہ حیات کے بغیر نہیں کہا جاسکتا زندگی کے متعلق بغیر کسی واضح نقطہ نظر کے اس کا ڈھانچہ تیار نہیں ہوسکتا اور اگر تیار بھی ہو جائے تو یہ عمارت استوار نہیں ہوسکتی بلکہ وہ

---

[1] ڈاکٹر امر جا تسوال: ہندی لگھو اپنیاس ص ۶۳

واقعات کے مدوجزر کرداروں کے اقوال و افعال اور حرکات و
سکنات میں پوشیدہ ہوتا ہے۔“ [1]

ناولٹ نگار زندگی کے کسی خاص مسئلے کو ہمارے سامنے ایک مجسمہ کی شکل میں پیش کر دیتا ہے اس کا حل تلاش کرنا قاری کی ذمہ داری ہوتی ہے لیکن اگر غور وخوض کیا جائے تو مصنف کا یہ عمل مقصد میں ہی شمار کیا جائے گا کہ وہ سماج اور زندگی کے کسی پیچیدہ اور عصری مسئلے کو ہمارے سامنے پیش کر دے لیکن اس کا حل یا تفصیل بیان کرنا اس کا کام نہیں۔ ناولٹ کا خاتمہ اس طرح ہونا چاہیے کہ قاری کچھ لمحے کے لیے تفہیم اور تجسس میں مبتلا ہو جانے پر مجبور ہو۔ ناولٹ میں مقصد کی افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ لکھتے ہیں:

”ہم دیکھتے ہیں کہ کئی ناولٹ میں کوئی خیال پیش کیا جاتا ہے
لیکن اس کا باقاعدہ مدلل جواز پیش نہیں کیا جاتا۔ آخر میں قصے کا
سرا ایسے مقام پر منقطع ہوتا ہے کہ قاری کو اپنے تخیل کے سہارے
اُسے پُر کرنا پڑتا ہے۔“ [2]

ناولٹ میں مقصد کی پیش کش ایسی ہونی چاہیے کہ قاری کو سوچنے اور سمجھنے پر مجبور کر دے ناولٹ نگار بحیثیت رہنما یا سماجی کارکن کام نہیں کرتا بلکہ وہ جس معاشرے میں زندگی گذارتا ہے اسی سماج کے عصری زیر و بم کی عکاسی کرتا ہوا اس کے اہم اور مقدم مسئلے کو پیش کرنا ہی اس کا عین مقصد ہوتا ہے اکثر نقادوں میں یہ بحث چلی ہے کہ ناولٹ کا کینوس چونکہ چھوٹا ہوتا ہے اسی وجہ سے سماج کے بھاری اور پیچیدہ سوالوں اور مسئلوں کو سلجھانا ناممکن ہے

---

[1] ڈاکٹر عبادت بریلوی ناولٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش لاہور شمارہ ۲۰، ۱۹ ص ۲۰۷

[2] ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ ہندی لگھو اپنیاس ص ۶۶

اور جذبات و کیفیات کی کثرت کے باعث مکمل فلسفہ حیات کو پیش نہیں کیا جا سکتا۔

ظاہر ہے کہ ناولٹ اپنے اختصار، دائرہ عمل اور طرزِ تعمیر کے باعث گئودان، آگ کا دریا، لہو کے پھول جیسے ضخیم ناولوں کے مقصد کو لے چلنے سے قاصر ہیں کیونکہ مکمل فلسفہ حیات پیش کرنا ناولٹ کا کام نہیں مگر یہ سوچنا سراسر غلط نہ ہوگا کہ ناول اس نظریہ کے تحت ناولٹ سے بہتر صنف ہے کیوں کہ بہت سے ایسے ناول موجود ہیں جن کا نہ کوئی مقصد اور نہ ہی کوئی واضح نقطہ نظر، پھر بھی ہمارے نقاد انھیں ناول کہتے نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر مذہوب مزید لکھتے ہیں:

> "ناولٹ ایک دو سوال لے کر چلتے ہیں اور سماج میں بڑھتی ہوئی خامیوں اور اس سے متعلق رونما ہونے والے مسئلوں کو اپنی اساس بناتے ہیں نتیجتاً ان کی ترویج ہونا فطری ہے اور اسی لیے وہ زیادہ مقبولیت حاصل کر رہے ہیں۔"[۱]

گویا ایک موضوع کو ایک ایکشن یا ترتیب سے واضح کیا جائے۔ ناولٹ نگار کا مشاہدہ وسیع اور فراخ غیر محدود بسیط و عریض اور گہرائی کا حامل ہوتا ہے۔ وہ زندگی اور سماج کے تمام تغیرات، محرکات، تجربات و محسوسات سے خاصی واقفیت رکھتا ہے ظاہر ہے جس فنکار کے اندر یہ صلاحیت موجود ہوگی اس کی تخلیق میں پیش کردہ تجزیہ زندگی میں بلا کسی گہرائی اور گیرائی کے نظر آئے گا بقول ٹی۔سی۔ طاہر:

> "وہ (ناولٹ نگار) اپنے تجربات کا سیر حاصل نچوڑ ہمارے سامنے رکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ جب ہم کسی افسانوی ادب پارے پر بحث و تمحیص کرنے لگتے ہیں تو بات تجزیہ زندگی تک پہونچ جاتی ہے۔۔۔۔ شعوری یا تحت الشعوری طور پر مصنف اپنے ہی تجربات مشاہدات، محرکات سے پس منظر تیار کرتا ہے البتہ چھوٹی یا بڑی

کوئی ناول اٹھائیے تجزیہ یہی بتائے گا کہ وہ زندگی کو کسی نہ کسی
نقطے پر ضرور چھوتی ہے۔،،[1]

چونکہ سماج یا معاشرے میں مختلف النوع اور مختلف الناس افراد زندگی بسر کرتے ہیں ان میں ہمیں اعلیٰ ذہنیت اور اعلیٰ سیرت کے اشخاص بھی ملیں گے اور ان کے برعکس ایسے افراد بھی نظر آتے ہیں جو برائیوں اور خامیوں میں ملوث ہوتے ہیں گویا سماج میں فرشتہ صفت اور شیطان صفت دونوں طرح کے افراد ملتے ہیں جہاں نیکی و بدی، گناہ و ثواب، اعلیٰ تربیت اور پست ذہن ایک تناسب سے ملتے ہیں جب ناولٹ نگار ان کی تصویر کشی کرتا ہے تو بلاشبہ اس کا عکس چاہے دھندلا ہی ناولٹ پر ضرور پڑے گا۔ ظاہر ہے جب کوئی تخلیق کسی ایک مقصد کو فوقیت دے کر لکھی جائے گی تو اس میں جمالیاتی حسن کا فقدان ہوگا اس لیے ناولٹ نگار کو محتاط رہنا چاہیے کہ وہ مقصد کی اہمیت کو برقرار رکھتے ہوئے اس مقصد میں صحت مند زندگی کی ترجمانی حقیقت پسندی سے کرے تاکہ ناولٹ کے جو فنی اور تکنیکی اصول مرتب کیے گیے ہیں ان سے گریز نہ کرنا پڑے۔ بقول پروفیسر ٹی۔ سی۔ طاہر:

"اور ناولٹ نگار ایسے سماج کی تعمیر کرنے کی کوشش کرے جس
میں کثرت سے وحدت اور توازن ہو۔،،[2]

پچھلے صفحات پر افسانے کی تکنیک سے متعلق بات کی جا چکی ہے دراصل تکنیک کا مسئلہ بڑا گنجلک اور پیچیدہ ہے اسی وجہ سے کچھ ادیب و نقاد اسلوب اور تکنیک میں امتیاز کرنے میں غلط بیانی سے کام لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جبکہ دونوں یکسر مختلف چیزیں

---

[1] پروفیسر ٹی۔ سی۔ طاہر نگارش ناولٹ نمبر ص ۵۴

[2] " " " " ص ۵۸

ہیں۔ ہر فنکار کی اپنی الگ تکنیک ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ اپنی شناخت کراتا ہے۔ ناولٹ کے مواد اور اسلوب کے باہمی تال میل سے فنکار اپنی تکنیک میں اپنی تخلیق پیش کرتا ہے جلیل کریو تکنیک سے متعلق رقمطراز ہیں:

"فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔۔۔۔ (اس کی) تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔"[۱]

بلامبالغہ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے ناول سے کہیں زیادہ ناولٹ لکھے گئے اور لکھے جا رہے ہیں۔ ناولٹ نے اپنے ابتدائی دور سے آج تک تکنیک کے لحاظ سے کئی منزلیں طے کی ہیں اور تکنیک و اظہار کے لحاظ سے کئی اہم ناولٹ معرض وجود میں آچکے ہیں آج جو ناول شائع ہو رہے ہیں، تکنیک اور اسلوب کے لحاظ سے وہ ناولٹ کے دائرے میں ہی آئیں گے۔ کیوں کہ ناول کے لوازمات کو پیش کرنا ایک مشکل مرحلہ ہے یہی وجہ ہے کہ آج ناول نگار ان فرائض کی ادائیگی سے بھاگ رہا ہے۔ اس کا سبب آج کا مشینی دور اور کمپیوٹرائز زندگی بھی ہے کیونکہ اب سماج میں کسی کے پاس فرصت درکار نہیں کہ وہ بیٹھ کر ساری کائنات کے مسئلوں اور گتھیوں کو سلجھائے اسی ضرورت کے تحت افسانے وجود میں آئے چونکہ افسانے اتنے مختصر ہوتے ہیں کہ کچھ لمحوں میں ختم ہو جاتے ہیں گویا قاری کو نہ ہی ذہنی تسکین ہوتی ہے اور نہ ہی پوری تشفی اور ان ضرورتوں کو ناولٹ سے پورا کیا جا رہا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے الفاظ میں:

"ناولٹ ہی ایک سمجھوتے کی صورت پیش کرتی ہے۔"[۲]

---

[۱] جلیل کریو: کچھ طویل افسانے کے بارے میں: مشمولہ ادب لطیف لاہور، ص ۱۵

[۲] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۱۳۷

اسی طرح کی بات کرتے ہوئے ڈاکٹر اندر ناتھ مدان لکھتے ہیں:

"یہ اتفاق ہے یا دھیان ہے عصری ہندی ناول جسامت میں چھوٹا ہوتا جا رہا ہے کیا تفصیلات میں حقیقت کو پکڑنا مشکل امر ہوتا ہے؟ کیا لمبی چوڑی ہانکنے کا زمانہ گیا۔" [۱]

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں آج کے حالات اور عصری ماحول اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے ناولٹ کے لیے زیادہ موزوں ہیں تکنیک یا تخلیق کا تعلق اس تبدیلی سے ہے جو فن کو سبھی عناصر ترکیبی کی مدد سے فنکار کو سرخروئی حاصل ہوتی ہے ...... انگریزی کا تکنیک لفظ اس کے مترادف ہے حالانکہ ٹکنکس لفظ بھی طرز تعمیر کا پتہ دیتا ہے پر اس کے ساتھ ایک مخصوص ردِ عمل کا خیال وابستہ ہے۔" [۲]

جو طرزِ ادا کے لحاظ سے بڑا اہم رول ادا کرتی ہے دراصل تکنیک (طرزِ ادا) ایک طریقہ اظہار ہے جس میں ناولٹ کے سبھی عناصر کا مرکب ہوتا ہے اور دیکھنے میں آیا ہے کہ فنکار کی اچھوتی تکنیک ہی ناولٹ کے حسن کو دوبالا کرتی ہیں ناولٹ کی تکنیک سے متعلق ایک جامع بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

"ناولٹ کی تکنیک اور ہیئت کو بدلتے ہوئے سماجی حالات جدید سے جدید تر عمرانی نظریات جمالیاتی اقتدار کے نئے سے نئے رجحانات کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے کیونکہ ناولٹ کی اپنی ایک منفرد تکنیک اور ہیئت ہے مخصوص سماجی حالات نے اس کو پیدا کی ہے۔ نئے عمرانی اور جمالیاتی شعور نے

---

[۱] ڈاکٹر اندر ناتھ مدان ہندی اپنیاس اور پرکھ ص ۱۰۳

[۲] ڈاکٹر تربھون سنگھ ہندی اپنیاس شلپ اور پریوگ ص ۲۴۰

اس کی تخلیق کی ہے اور اسطرح وہ زندگی اور فن کی بدلتی ہوئی اقتدار کا آئینہ دار ہے ....۔ اس کی تکنیک اور ہیئت بدلتے ہوئے احساسِ جمال کی تسکین کا باعث بنتی ہے وہ قصہ گوئی کے فن کی ارتقائی منزل ہے اس لیے اس کی حیثیت مستقل ہے۔،، [1]

ڈاکٹر مادھوری کھوسلہ ناولٹ کی تکنیک سے بحث کرتی ہوئی لکھتی ہیں:

"تکنیک (اسلوب) کے معنی اکثر کسی شئے کو بنانے یا تخلیق کرنے کا انداز اور طریقوں سے مختلف ہوتا ہے یعنی کسی تخلیق میں جو طریقے مضمر ہوتے ہیں ان کے مجموعی تاثر کو 'شلپ ودھی' کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ لہٰذا تکنیک کے سہارے ادیب اپنی بنیادی تحریک، نقطہ نظر، مقصد، آدرش یا کل ملا کر موضوع کو اظہار کا جامہ پہناتا ہے۔،، [2]

ناولٹ کی تکنیک سے متعلق ڈاکٹر صاحبہ کے بیان سے بات اور واضح ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے اظہار کا کبھی کوئی خاص ذریعہ نہیں ہوتا بلکہ حالات، ماحول اور وقت کے تقاضوں کے لحاظ سے ادیبوں نے اپنے طرز ادا اور اظہار کے ذریعہ میں تبدیلی کی ہے۔ یہی وہ تمام عوامل ہیں جس کے باعث تکنیک کے گوناگوں اور روز بروز بدلتے ہوئے اظہار ناولٹ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ای۔ ایم فارسٹر لکھتے ہیں:

"فن ہمیشہ نئی تکنیک کی فکر کرتے ہیں اور ان کی یہ جہت اس

---

[1] ڈاکٹر عبادت بریلوی   ناولٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش ۲۰، ۱۹ ص ۲۰۵

[2] ڈاکٹر مادھوری کھوسلہ   ہندی اپنیاس کا شلپ اور پریوگ   ص ۳۹

وقت تک جاری رہتی ہے جب تک ان کا کام انھیں اپنی طرف
راغب کرتا رہے گا۔،،[۱]

دراصل انھیں ناولٹ نگاروں کی تخلیق مقبول اور معیاری ہوں گی جو نئی اور منفرد تکنیک اپنائے گا تکنیک سے متعلق آرنلڈ وینٹ اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"فنکار کو خاص طور پر مضمون کے بیان میں بھی اس پیش کش میں
زیادہ دلچسپی رکھنی چاہیے اس میں تکنیک اور فارم کے لیے میلان
ہونا چاہیے۔،،[۲]

اِن اقوال کی روشنی میں ناولٹ کی تکنیک سے متعلق بات واضح ہو جاتی ہے ناولٹ نگار جس مقصد کو سامنے رکھ کر ناولٹ کی تعمیر کرتا ہے اس میں سے مواد اور اسلوب کی آمیزش کا فنی طریقہ اظہار ہی تکنیک کی کامیابی ہے ہمارے ناولٹ نگاروں نے شعور کی رو، حوالہ جات اور Association of Ideas وغیرہ کی تکنیک کا برمحل تجزیہ کیا ہے۔

برناڈشا کا یہ قول، اسلوب پر صادق آتا ہے کہ موثر شخصیت ہی اسلوب کا آغاز وانجام ہوتی ہے جس طرح ناول اور افسانے میں اسالیب کے متعدد اور مختلف تجزئے ہوئے ہیں ٹھیک اسی طرح ناولٹ میں بھی اسلوب میں تنوع ملتا ہے روز بروز اِس صنفِ ادب میں اسالیب کے جدید ترین طریقے اپنائے جا رہے ہیں اسلوب ناولٹ کا ایک خاص جز ہے کیوں کہ اسلوب ہی ناولٹ نگار کو متعارف کراتا ہے اور اسی کے ذریعہ ناولٹ نگار کی تمام تر خصوصیات وصلاحیت ابھر کر سامنے آتی ہے جس طرح سماج و معاشرے

۱۔ E.M.Foster:Two Cheers forde neccesary 1.3

۲۔ Arnold Sonnett-Journals

بحوالہ امرجا لسوال بنلادی تکھوا پنیاسں

کی قدریں تبدیل ہوتی رہتی ہیں ٹھیک اسی طرح اسالیب بھی بدلتے رہتے ہیں بیانیہ اسلوب میں ناولٹ زیادہ لکھے گئے اور آج بھی لکھے جا رہے ہیں لیکن کچھ فنکاروں نے اِس میدان میں کئی تجربے کر کے اِس صنف ادب کو فروغ دیا ہے۔ اسلوب کے لحاظ سے ناول اور ناولٹ میں کوئی فرق نہیں۔ کم و بیش اسی طرح کے اسلوب میں ناولٹ بھی لکھے جا رہے ہیں ناولٹ سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر پرتاپ نرائن لکھتے ہیں :

> "ناولٹ میں اسٹائل کے وہ سبھی اجزار موجود ہیں جو کہ ناول میں پیش کیے جاتے رہے ہیں سوانحی، بیانیہ، خطوط کی شکل میں، منظوم، ٹکڑوں ٹکڑوں میں، اور ان سب کو ملا کر ایک مجموعی اسلوب بھی رہا ہے ان اسلوب میں مختلف ضخیم ناول کے میدان میں اب تک جتنے طرز کا استعمال کیا گیا ہے ناولٹ میں بھی ان سبھی اسلوب کا استعمال کیا گیا۔"[1]

ناولٹ کے اسٹائل کی تقلید اردو ناولٹ نگاروں نے مغربی ادب کے ناولٹ سے کی ہے گو کہ آج ان رائج اسلوب میں اردو کا اپنا الگ طریقہ کار ہے جس کے سبب متعدد جدید تجربے دیکھے جا سکتے ہیں جن اسالیب میں ناولٹ لکھے جا رہے ہیں بطور خاص مندرجہ ذیل ہیں :

۱۔ بیانیہ اسلوب ۲۔ نفسیاتی اسلوب ۳۔ خطوطی اسلوب ۴۔ ڈائری اسلوب ۵۔ سوانحی اسلوب ۶۔ علامتی اسلوب ۷۔ تجریدی اسلوب ۸۔ اساطیری و دیگر اسالیب یکسر و بیشتر اسلوب میں ناولٹ لکھے گئے ہیں جس میں ناولٹ نگار سادہ اور سلیس انداز میں واقعات

---

[1] ڈاکٹر پرتاپ نرائن ٹنڈن ہندی اپنیاس کلا ص ۳۶

کو ترتیب دیتا ہے اس میں اس کی ذات کا کوئی دخل نہیں ہوتا بلکہ وہ غیر جانب دارانہ طور پر کہانی کو ترتیب دیتا ہے۔ نفسیاتی طرز اسلوب میں لکھے گئے ناولٹ میں ذہنی کرب اور دلی خواہشات، جذبات و نظریات ذہنی الجھنوں، نفسی بگردی سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کو فوقیت دی جاتی ہے۔ اس طرز کو فروغ دینے میں مغربی دانشوروں خصوصاً فرائڈ کارل مارکس وغیرہ نے سبھی زبان کے فنکاروں کو متاثر کیا۔ نفسیاتی اسلوب میں انسان کے اندر شعوری اور غیر شعوری طور پر ہونے والے خیالات و تصادم کا تجزیہ بڑے موثر پیرائے میں کیا جاتا ہے ڈاکٹر جائسوال لکھتے ہیں:

> "موجودہ عہد کے دانشوروں کو سب سے زیادہ نفسیات نے ہی متاثر کیا ہے۔ بیشتر ناولٹ نگاروں نے نفسیات کے ذریعہ دل کے اندر رونما ہونے والی کیفیات کا تجزیہ بڑی عمیق نظروں سے کیا ہے۔" [۱]

خطوطی اسلوب میں ناولٹ نگار خطوط کے ذریعہ واقعات آگے بڑھاتا ہے جس کے سبب سارے واقعات و حادثات کا علم یکے بعد دیگرے قاری کو ہو جاتا ہے ان میں کچھ خطوط ایسے ہوتے ہیں جن سے واقع ہونے کی باتیں معلوم ہوتی ہیں اور کچھ حادثات کی طرف اشارہ کرتے ہیں ڈائری اسلوب میں اچھے اچھے تجربے ہو رہے ہیں۔ اس میں ایک شخص سے متعلق ہونے والے واقعات و حادثات کا بیان ملتا ہے بالخصوص ناولٹ نگار ہیرو کی زندگی میں پیش آنے والے حالات کو روزانہ لکھا کرتا ہے اور کچھ دنوں میں ڈائری کے یہ صفحات ناولٹ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں زندگی کے بہت سارے راز اور پیچیدہ حوالوں کا بیان بھی اسی طرز میں کیا جاتا ہے۔ مغربی ادب میں کافکا کی ڈائری کافی پسند کی گئی ہے۔

---

۱ ڈاکٹر امر گنیش جائسوال ہندی لگھو اپنیاس ص ۸۸

سوانحی اسلوب میں کہانی اس طرح بیان کی جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اپنے ذاتی تجربوں کو پیش کر رہا ہے اس طرز میں وہ اپنا مخصوص نظریہ بڑی آسانی اور عمدگی سے پیش کر لیتا ہے آج کے دور میں اکثر افسانوی ادب اسی اسلوب میں لکھا جا رہا ہے اس اسلوب میں مصنف پہلا آدمی "میں" کے روپ میں کہانی بیان کرتا ہے یا کسی کردار کے ذریعہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔"[۱]

علامتی اسلوب کا آغاز تقریباً ۱۹۵۸ء کے بعد ہوا ہے پاکستان میں اکتوبر ۱۹۵۸ء میں مارشل لا کے نفاذ کے تحت وہاں کے عوام کو متعدد قسم کی اذیتوں اور صدموں سے دوچار ہونا پڑا جس کا ادیبوں اور شاعروں پر بھی پڑا وہ اپنے جذبات کو کھل کر پیش کرنے اور اس پر اظہار خیال کرنے سے معذور تھے نتیجے کے طور پر نئی نئی علامتیں وضع کیں اور اشارے کنائے میں اپنی بات قاری تک پہونچانے میں کامیاب ہوئے۔

ہندوستان میں بھی تقریباً اسی دوران، علامتی اسلوب عام ہوئے یہاں کے حالات بھی کچھ بہتر نہیں تھے۔ عجیب افراتفری کا ماحول، بھوک کا مسئلہ، بڑھتی ہوئی سرمایہ داری، جنگ کے خوف اور فرقہ وارانہ فسادات کی وجہ سے نامرادی اور مایوسی کی لہریں پیدا ہوئیں اور "ایسی علامتیں وجود میں آئیں جن کا مقصود جبر و استبداد اور خوف کی کیفیت کا اظہار تھا۔"[۲] بین الاقوامی سطح پر انسانی حقوق کی جنگ نیز جنگ عظیم کا خدشہ اور بھوک و انسانیت کے نام پر ہو رہے ظلم و ستم کے اثرات کو اردو نے براہ راست قبول کیا۔

انھیں عوامل کو پیش نظر علامتی اسلوب کا جنم ہوا یوں تو اس اسلوب میں افسانے زیادہ لکھے گئے لیکن اس اسلوب میں کئی ناولٹ وجود میں آئے جن میں بعض کافی مقبول اور

۱۔ ڈاکٹر ششما پریہ درشنی : ہندی لگھو اپنیاس ص ۲۹

۲۔ رشید امجد : نیا ادب ص ۱۶

کامیاب ہوئے۔ علامت کے متعلق سلیم اختر لکھتے ہیں:

"علامت کے انتخاب میں ہر طرح کی آزادی ہے چنانچہ قدیم اساطیر سے لے کر جدید کمپیوٹر تک سب سے استفادہ کیا جاتا ہے۔۔۔
۔۔۔ ماضی اور حال کے نفسی وقوعات کی تشریح ایک ہی علامت سے کی جاتی ہے اور یوں ماضی اور حال کے درمیان علامت ایک پُل کا کام کرتی ہے۔"[۱]

اسی طرح تجریدی اسلوب میں پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ ناولٹ نگار زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اس کو اسی رو میں پیش کر دیتا ہے "وہ انتشار کی تصویر انتشار سے ہی ابھارتا ہے"۔ کچھ ناولٹ تجریدی اسلوب میں بھی ملتے ہیں۔ اساطیری اسلوب میں داستانوں جیسا رنگ و آہنگ ملتا ہے ناولٹ نگار قدیم عہد سے عصر کا سفر کرتا نظر آتا ہے۔

ناولٹ کے اسالیب کے متعلق جو باتیں مجموعی طور پر کہی جا سکتی ہیں وہ کہ "بیانیہ" اسلوب ناولٹ کو کچھ زیادہ راس آیا۔ البتہ کچھ نئے تجربے ضرور ہوئے جو ناولٹ کی سادہ نگاری سے مختلف اور تجرباتی قسم کے ہیں ناولٹ کے لیے تخلیقی زبان کا ہونا اولین شرط ہے۔ بہ الفاظ دیگر جس سماج میں ہم سانس لے رہے ہیں اسی معاشرے کی روزمرہ کی زبان ہی ناولٹ کی زبان ہونی چاہیے کیونکہ قواعد اور لغت سے مرصّع زبان ناولٹ کا مزاج برداشت کرنے سے قاصر ہے۔ کامیاب ناولٹ نگار اپنے مقصد اور فن کو بروئے کار لانے کے لیے اپنی زبان ہی استعمال کرتا ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ ناولٹ کی زبان سادہ بھی ہو سکتی ہے اور تخلیقی بھی یعنی علامتی زبان میں بھی ناولٹ لکھے جا سکتے ہیں چونکہ زبان واقعہ یا قصہ بیان کرنے کا ذریعہ ہے۔ اصل مقصد نہیں ناولٹ نگار جس زبان میں نثر لکھتا ہے اس لیے اس کی زبان سادہ بھی ہو سکتی ہے

---

[۱] ڈاکٹر سلیم اختر افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۰۶

تخلیقی بھی اور علامتی بھی اس لیے یہ پابندی عائد کرنا کہ ناولٹ کی زبان صرف سادہ ہونی چاہیئے
غلط ہے ناولٹ نگار اپنے اظہار کے لیے جو بھی طریقہ اختیار کرتا ہے۔ وہ مناسب ترین ہوتا
ہے لیکن اگر وہ ایسی زبان اختیار کرتا ہے جو قبضہ کو کمزور کرتی ہیں یا کسی طرح ناولٹ کو کمزور کرتا ہے
تو یہ اس کی خامی کہی جا سکتی ہے زبان سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے "ڈاکٹر محمد احسن فاروقی
لکھتے ہیں:

"ہمارے لیے معیار وہ زندگی ہے جو ہماری نگاہوں کے سامنے گذرتی
ہے اور وہ زبان ہے جو اس زندگی سے ابلتی ہوئی ہمارے کانوں میں
داخل ہو کر ہماری عقل کو زندگی سے بہرہ ور کراتی ہے ہمارے دل کو
زندگی کے ساتھ نچا دیتی ہے۔"[۱]

ناولٹ کی زبان کے لیے موصوف کا یہ نظریہ بڑی اہمیت رکھتا ہے اردو میں کامیاب
ناولٹوں کی زبان ہمارے سماج اور معاشرے میں بولی جانے والی زبان ہی ہے لیکن اس
کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ناولٹ علامتی نہیں ہو سکتے یا علامتی زبان میں ناولٹ نہیں لکھے جا سکتے
ہیں تجربات کے لیے ادب کے دروازے ہمیشہ کھلے رہے ہیں۔

مگر بنیادی طور پر متذکرہ بالا خصوصیات ایسی ہیں جن کو مد نظر رکھ کر کسی بھی ناولٹ کا
تنقیدی جائزہ لیا جا سکتا ہے اور نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ زیر مطالعہ ناولٹ کس درجہ کا ہے
اور اس کی قدر و قیمت کیا ہو سکتی ہے۔

اس باب میں مغربی ناولوں کا جائزہ صرف انیسویں صدی تک ہی لیا گیا ہے میرا مقصد
مغربی ناولوں کی تاریخ پیش کرنا نہیں۔

---

[۱] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۹۳

بابِ سوم

اردو ناولٹ ۱۹۳۵ء تک

اُردو کا پہلا ناولٹ

۱۹۳۵ء تک کے سیاسی و سماجی حالات

۱۹۳۵ء تک کے ناولٹوں کا سرسری جائزہ

۱۹۳۵ء تک کے چند اہم ناولٹوں کا تنقیدی تجزیہ

ناولٹ کی تعریف کا تعین اور خصوصیات کا جائزہ لینے کے بعد سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو کا پہلا ناولٹ (Novelette) کس کو ٹھہرایا جائے اس ضمن میں محققین و ناقدین کا تضاد ہے۔

ناولٹ کے سلسلے میں کہنا کہ یہ بیسویں صدی کے اوائل کی پیداوار ہے اور اس سے قبل اس کا وجود نہیں تھا، غلط ہے۔ البتہ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ سجاد ظہیر کی تخلیق "لندن کی ایک رات" سے ناولٹ کا فارم، فن و تکنیک اپنے طرز اور اپنی خصوصیات کے ساتھ سامنے آیا۔ ناول کے نقاد علی عباس حسینی نے اس تخلیق کو سب سے پہلے "ناولچہ" سے منسوب کیا۔ محققانہ نظر ڈالنے پر اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ اردو میں ناولٹ کا وجود ناول سے پہلے ہوا۔"[1] مگر فارم، کرافٹ اور تکنیک کے لحاظ سے قبول عام کی سند بعد میں ملی۔ مثال کے طور پر نذیر احمد کے "ایامیٰ" (۱۸۹۱) کو دیکھ سکتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کے ہاتھوں جو افسانوی تخلیق وجود میں آئی، اسے انھوں نے شعوری طور پر ناول یا ناولٹ سمجھ کر نہیں لکھا۔ محققین نے ان قصے، کہانیوں میں وہ محاسن تلاش کر لیے جو ناول کے لوازمات کو کسی حد تک پورا کر رہے تھے یہی وجہ ہے کہ اردو کا پہلا ناول کون سا ہے تحقیق طلب مسئلہ بنا ہوا ہے حالاں کہ بیشتر محققین نذیر احمد کی مشہور زمانہ تخلیق "مراۃ العروس"

---

[1] ملاحظہ ہو گذشتہ باب

(۱۸۶۹) کو اردو کا پہلا ناول تسلیم کرتے ہیں کچھ اسی طرح کی بات ناولٹ کے ضمن میں صادق آتی ہے۔ چوں کہ اب تک اردو میں ناولٹ کے فارم پر محققین کی نگاہیں نہیں پہنچیں ورنہ یہ مسلہ باآسانی حل ہو جاتا۔ راقم الحروف نے "ناولٹ" سے متعلق ایک سوالنامہ متعدد نقادوں کی خدمت میں ارسال کیا۔ بیشتر نے جواب نہ دے کر ادب دوستی کا ثبوت دیا مگر بعض حضرات نے اپنے گراں قدر نظریات سے فیضیاب کیا۔ سوالنامے کے ایک سوال "اردو کا پہلا ناولٹ آپ کسے تسلیم کرتے ہیں؟" کے تحت چند نے اس کا فیصلہ راقم الحروف پر چھوڑ دیا اور کچھ لوگوں نے اس سوال کے جواب میں اپنی آرا رقم کیں۔ پروفیسر وہاب اشرفی، ضیاء عظیم آبادی کے "افیونی" کو پہلا ناولٹ تسلیم کرتے ہیں[۱] جبکہ ظ انصاری، عبدالحلیم شرر کے "بدرالنسار کی مصیبت" کو پہلا ناولٹ مانتے ہیں۔[۲] سید سجاد حسین رضوی کے مطابق نیاز فتحپوری کا "شہاب کی سرگذشت" اردو کا اولین ناولٹ ہے۔[۳] اسی طرح پروفیسر ناظر عاشق ہرگانوی شرر کے "فردوس بریں" کو پہلا ناولٹ قرار دیتے ہیں۔[۴] بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اردو کا پہلا کامیاب ناولٹ کشن پرساد کول کا "شیاما" ہے[۵]۔ کے کھلر ناولٹ کا بانی رتن ناتھ سرشار کو مانتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ناولٹ کی شروعات بھی انھوں (سرشار) نے ہی کی ہے۔"[۶] اسی طرح پریم پال اشک بھی شرر کو پہلا ناولٹ نگار تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "اردو ادب میں سب سے پہلے شرر نے ہی ناولٹ کا اجرا کیا۔"[۷] ڈاکٹر سلیم اختر کے مطابق اردو

---

۱ سے ۴ سوالنامہ

۵ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: اردو ناول کی تنقیدی تاریخ — ص ۲۰۶

۶ کے۔ کے کھلر: اردو ناول کا نگارخانہ — ص ۳۲

۷ پریم پال اشک: رتن ناتھ سرشار ایک مطالعہ — ص ۱۸۹

کا پہلا ناولٹ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" ہے۔[1] ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بھی ناولٹ پر ایک سیر حاصل مضمون سپرد قلم کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو کا پہلا ناولٹ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" ہے وہ لکھتے ہیں:

"بعض نوجوان لکھنے والوں نے ناولٹ کی تکنیک کا تجزیہ کیا ہے۔ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" کسی حد تک ناولٹ کی تکنیک کے تحت شمار کیا جا سکتا ہے۔"[2]

مذکورہ بیانات سے الگ ڈاکٹر یوسف سرمست "نذیر احمد کے "ایامیٰ" کو اردو کا پہلا ناولٹ تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں "میرے نزدیک اردو کا پہلا ناولٹ نذیر احمد کا "ایامیٰ" ہے۔[3] راقم الحروف نے جو ناولٹ کی تعریف کی ہے اس لحاظ سے مندرجہ بالا حوالات کی روشنی میں کئی تخلیقات ناولٹ کے فن پر پوری اترتی ہیں۔ اس لیے "ایامیٰ" کو اپنے عصری فن و کرافٹ کے لحاظ سے ناولٹ کہا جا سکتا ہے ہر چند کہ اس میں کچھ فنی نقائص موجود ہیں۔ جس سے متعلق اگلے صفحات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ "ایامیٰ" کو ناول نہ کہہ کر ناولٹ کیوں تسلیم کیا جائے۔ مذکورہ مباحث کے پیش نظر دیکھا جائے تو "ایامیٰ" میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ناولٹ کے لیے ضروری ہیں البتہ غیر ضروری تفصیلات۔ بیجا پند و نصائح کے دفتر اور طول و طویل مکالمے ناولٹ کا بار برداشت نہیں کرتے لیکن اگر "ایامیٰ" کے اسقام کو نظر انداز کرتے ہوئے تکنیک کی روشنی میں جائزہ لیا جائے تو بلا شبہ اسے اولیت دی جا سکتی

---

[1] ڈاکٹر سلیم اختر: سوال نامہ کا جواب

[2] ڈاکٹر عبادت بریلوی: ناولٹ کی تکنیک (نقوش شمارہ ۲۰ / ۱۹) ص ۲۰۸

[3] سوال نامہ

ہے اور نذیر احمد کو ناولٹ کا بانی کہا جا سکتا ہے۔

۱۹۳۶ء تک کے ناولٹ کا جائزہ لینے سے قبل اس عہد کے ہندوستان کے سماجی، سیاسی اور اصلاحی محرکات کو ملحوظ خاطر رکھنا ہوگا اس سلسلے میں گذشتہ باب میں تفصیل سے روشنی ڈالی جا چکی ہے چوں کہ ناولٹ زندگی یا سماج کے اہم مسائل اور اس کے خاص پہلوؤں کو پیش کرتا ہے، اس لیے دیکھنا یہ ہوگا کہ ۱۹۳۶ء تک کے اہم مسائل کیا تھے اور ناولٹ نگاروں نے انھیں کس حد تک اجاگر کیا۔

ظاہر ہے کہ ادیب اور شاعر بھی، عوام الناس کی طرح سماج کا ایک فرد ہوتا ہے اور اسی ماحول میں سانس لیتا ہے۔ اسی لیے ان کی تخلیقات میں ہمیں ان کے عصری تقاضے اور تمام محرکات نظر آتے ہیں جس سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ فنکار اپنے عہد کے ماحول، تقاضوں، قدروں اور زندگی و معاشرے کے اہم مسائل سے براہ راست یا بالواسطہ متاثر ہوتا ہے۔ "وہ معاشرے کے زیر و بم اور گوناگوں مسئلوں سے بے اعتنائی نہیں برتتا" اسی لیے کسی شاعر یا ادیب کی تخلیقات کے افہام و تفہیم کے لیے اس عہد اور ماحول کا جائزہ لینا ضروری ہو جاتا ہے۔[۱]

پہلی جنگ آزادی ۱۸۵۷ء میں ناکامی (۱۸۵۷) سے ۱۹۳۶ء تک کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تعلیمی حالات کا جائزہ لینے پر اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ ۱۹۳۶ء تک، زندگی اور معاشرے کے جو اہم مسائل رونما ہوئے ان کا حل تلاش کرنے میں ناولٹ نگاروں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔

ڈپٹی نذیر احمد سے پریم چند تک تقریباً بھی فنکار، اپنے مخصوص نقطۂ نظر اور خاص

---

[۱] ڈاکٹر احمر لاری: حسرت موہانی حیات و کارنامے

مقصد کے تحت کسی نہ کسی تحریک سے وابستہ رہے۔ سماج میں بڑھتی ہوئی خرابیوں بالخصوص فرسودہ روایات کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیں۔ انھوں نے ان تمام مسائل کو پیش کرنے کا وسیلہ ناولٹ کو بنایا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء تک ناولٹ پر اصلاحی اور اخلاقی جذبہ کار فرما رہا۔

راقم الحروف ڈپٹی نذیر احمد کے "ایامیٰ" کو پہلا ناولٹ قرار دیتا ہے۔ گوکہ اس میں ناولٹ کی فنی خوبیاں نہیں ملتی ہیں، پھر بھی ابتدائی دور کے ناولٹ میں ایامیٰ ایک خاص مقام رکھتا ہے۔

اس ناولٹ کا مرکزی کردار آزادی بیگم کا ہے جو شادی کے فوراً بعد بیوہ ہو جاتی ہے۔ نذیر احمد نے ایک جدید تکنیک میں اسے لکھ کر آزادی بیگم کے توسط سے سماج کی بیوہ عورتوں کے جذباتی، نفسیاتی اور جنسیاتی پیچیدگیوں کی موثر عکاسی کی ہے۔ ایامیٰ اپنے دور کے کرافٹ کے لحاظ سے پورا اترتا ہے۔ 'ایامیٰ' کے فن و تکنیک پر تفصیلی بحث اگلے صفحات پر کی گئی ہے جہاں وہ سارے نکات اجاگر کیے گیے ہیں جس کی بنا پر اسے ناولٹ کہا گیا ہے۔ ساتھ ہی ان خصوصیات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جو "ایامیٰ" کو ناولٹ کہنے پر مجبور کرتی ہیں۔

نذیر احمد کے بعد دوسرے ناولٹ نگار کی حیثیت سے رتن ناتھ سرشار کا نام فراموش نہیں کیا جا سکتا جنھوں نے اس صنف کو آگے بڑھاتے میں اپنا بھرپور تعاون کیا۔ رتن ناتھ سرشار کی دنیا نذیر احمد سے یکسر مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا مزاج جو اُن کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا ان کے ناولٹوں پر پورے طور پر چھایا ہوا ہے۔ ان کے ناولٹ لکھنؤ کا زوال آمدہ معاشرہ اپنی روایات، تکلفات اور نزاکت کے غماز ہیں۔

اس بات کا انکشاف پہلے بھی کیا جا چکا ہے کہ ناولٹ کے فن سے ناواقفیت ہونے کے باعث دانشوروں اور نقادوں نے ان تمام ناولٹوں کو ناول، مختصر ناول، ناولچہ،

طویل افسانہ اور مختصر افسانہ جیسے نام دیے۔ واضح رہے کہ اس عہد تک ناول اور ناولٹ کے فن کا کوئی تصور نہیں تھا اس لیے فنکار، اپنی ان تخلیقات کو "فسانہ" اور "کہانی" جیسے ناموں سے موسوم کرتا ہے۔ سرشار نے غیر شعوری طور پر مختصر ناول ترتیب دیا ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سرشار کسی ایسی صنف کی ضرورت محسوس کر رہے تھے جو طویل کہانی سے بڑی اور ناول سے مختصر ہو۔ یہی وجہ ہے کہ محققین اور ناقدین نے ان میں وہ محاسن تلاش کر لیے جو ناول، ناولٹ اور طویل افسانے کے لیے ضروری سمجھے گئے۔ اس روشنی میں اگر سرشار کی تخلیقات "پی کہاں"، "ہشو"، "کڑم دھم" اور "بچھڑی ہوئی دلہن" کو دیکھا جائے جسے نقادوں نے ناول کا نام ضرور دیا، مگر فنی نقطۂ نظر سے انھیں سرشار کا پست ترین ناول گردانا ہے۔

ناولٹ کے فن کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر ان تخلیقات کا جائزہ لیا جائے تو بلا شبہ انھیں ناولٹ کا درجہ دینے میں کچھ عار نہ ہوگا کیوں کہ اس میں ناولٹ کے وہ عناصر موجود ہیں جن کے باعث انھیں ناولٹ کہا جا سکتا ہے۔ دانشوروں میں وہ حضرات"[1] — جو ناولٹ کے فن و تکنیک سے آشنا ہیں انھوں نے رتن ناتھ سرشار کے ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے انھیں ناولٹ ہی کہا ہے۔

راقم السطور "پی کہاں"، "ہشو"، "کڑم دھڑم" اور "بچھڑی ہوئی دلہن" کو ناولٹ کے ارتقا کی ایک اہم کڑی تصور کرتا ہے۔ جس کی بنیاد پر آگے چل کر بحیثیت صنف ادب ناولٹ نے اپنا علیحدہ وجود قائم کیا۔ یوں تو ناول کے نقادوں نے سرے سے ان ناولٹوں کو غیر ضروری ومعمولی، سطحی اور کمزور ناول قرار دیا لیکن غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ صنف ناولٹ کے ارتقا میں اُن تخلیقات کی اپنی ایک حیثیت ہے اور انھیں ناولٹ کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

---

[1] پریم پال اشک: کے۔ کے کھلر وغیرہ

"پی کہاں" (۱۹۱۷) سرشار کا ایک المیہ ناولٹ ہے۔ پریم پال اشک بھی، اسے ناولٹ گردانتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "پی کہاں" "نہ تو ناول ہے اور نہ ہی افسانہ اگر اسے ناولٹ کہیں تو بجا ہوگا۔" ؎ یوں کہ محبت جیسے اہم مسئلے اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے جس کی بنا پر "پی کہاں" "ناولٹ ہے جسے سرشار کا ایک شاندار کارنامہ کہا جا سکتا ہے لکھنوی پس منظر میں، ایک مختصر کینوس پر لکھا گیا یہ ناولٹ حقیقی محبت کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے مرکزی کردار ایک نواب زادہ کا ہے جو دِق کے مرض میں مبتلا ہو کر بستر شکن بن جاتا ہے شدید تپ کے باوجود بھی اپنے معشوق کے دیدار کے لیے بے چین رہتا ہے۔ اور شدت عشق میں پی کہاں ؟ پی کہاں کی صدا لگاتا رہتا ہے۔ اِس صدا میں کرب اور بلا کا درد پنہاں ہے۔ وہ اپنی ساری کوششوں کے باوجود ناکام حسرتیں اور آرزوئیں دل میں لیے موت کی آغوش میں چلا جاتا ہے۔ نواب زادی بھی اِسی غم میں جان دیتی ہے۔

"پی کہاں" کا پلاٹ سادہ ہے۔ جس کی تعمیر میں سرشار نے بڑی احتیاط برتی ہے پورے ناولٹ میں مخصوص فضا ہوتی ہے، جو اداس ہے۔ جہاں ہمیں حزن و یاس، مجبوری بیچارگی اور غمگینی ملتی ہے۔ خالص لکھنوی کردار ابھارے گئے ہیں۔ پوری کہانی مرکزی کردار شہزادے کے گرد گھومتی ہے۔ ناولٹ المیہ ہونے کے باوجود کہانی پن نیز دلچسپی جیسے عنصر سے پُر ہے۔

'پی کہاں'، کی طرح سرشار نے کئی ناولٹ سپردِ قلم کیے ہیں "ہشو"، "کرم دھرم" اور بچھڑی ہوئی دلہن میں انھوں نے اپنے عہد کے مسائل کی بھرپور عکاسی کی ہے "ہشو" میں بلا نوشی اور اس کے اسباب و علل کو اجاگر کیا ہے اور "کرم دھرم" "اپنے زمانے کی روشن دماغ اور جدید شعور سے بیدار ہونے والی غیر شادی شدہ لڑکیوں کے باغیانہ رویہ کی زندگی

؎ پریم پال اشک : سرشار ایک مطالعہ ص ۱۶۶

مثال ہے۔ مذکورہ دونوں ناولٹوں کا تنقیدی جائزہ آئندہ صفحات پر لیا جائے گا۔

"بچھڑی ہوئی دلہن" سنہ ۱۹۳۰ء سنہ ۱۳۴۰ھ کا نسخہ آزاد لائبریری علی گڈھ میں تلاش وجستجو کے بعد دستیاب ہو سکا ہے ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے سرشار نے ہندو معاشرہ کے ایک اہم مسئلہ کم عمری کی شادی (بال دیواہ) پر تفصیل سے روشنی ڈالتے ہوئے، اس عہد کے فرسودہ رسم ورواج کے ساتھ ہی ساتھ دوسرے پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا ہے۔

پریم پال اشک اسے افسانہ بھی تسلیم نہیں کرتے جبکہ ڈاکٹر لطیف حسین ادیب پلاٹ کے لحاظ سے سرشار کا بہترین ناول گردانتے ہیں۔ بہ نظر غایت دیکھا جائے تو اس میں وہ سارے عوامل نظر آتے ہیں جن کی بنا پر "بچھڑی ہوئی دلہن" کو ناولٹ کہا جا سکتا ہے۔

پلاٹ بننے میں سرشار نے محنت کی ہے۔ کہانی میں (Suspense) قریب نصف ناولٹ تک رہتا ہے۔ جس کی وجہ سے قصہ دلچسپ ہو گیا۔ جذبات نگاری اور ذہنی نفسیات کو بخوبی اجاگر کیا گیا ہے ناولٹ کا مرکزی کردار بی بی کا ہے جو ہندو معاشرہ کی مذہبی اور روایتی رسم ورواج کو عزیز رکھتی ہے۔ بی بی مذہب میں اس قدر بشدت پسند ہے کہ جیتے جی کسی دوسرے مرد سے شادی کرنا پاپ تصور کرتی ہے۔ وہ بار بار ڈاکٹر منموہن کو شادی کے لیے تاکید کرتی ہے۔

> "تم اپنا بیاہ کرو، چاند سی دلہن بیاہ کر لاؤ۔ ہاتھ جوڑ کے کہتی ہوں کہ تم ضرور شادی کی فکر کرو اور اگر میری صلاح لو تو رادھیکا کیا بُری ہے"

بی بی کے برعکس ڈاکٹر منموہن کا کردار جدید فکر وخیال کے ساتھ شرافت، متانت اور انسان دوستی کی عمدہ مثال ہے اپنی حساس طبیعت کی وجہ سے وہ بی بی کی بے کسی،

لاچاری، پاکبازی اور شرافت سے متاثر ہے انھیں اوصاف کی وجہ سے منموہن اسے اپنے دل میں بٹھا لیتا ہے اور کسی غیر لڑکی سے شادی کرنا پسند نہیں کرتا۔

سرشار نے منموہن کے جذبات کو حقیقی انداز میں پیش کیا ہے اور بی بی کے کردار کو ایک ہندوستانی سہاگن کے روپ میں نمایاں کیا، جو شادی کے لیے تیار نہیں ہوتی بلکہ منموہن کی کنیز بن کر رہنا زیادہ پسند کرتی ہے۔ بالآخر اس راز کا انکشاف ہوتا ہے کہ بی بی اور من موہن کی شادی کم عمری میں ایک دوسرے سے ہو چکی تھی۔ جس وقت بی بی عروسی لباس میں منموہن کے قریب ہوتی ہے منموہن کہتا ہے: "کیا خدا کی شان ہے۔ بھیا کا آنا اور لاش کا بہنا اور چھپر کا دکھائی دینا اور دوا کا اثر کرنا اور میرا ساتھ لانا اور عزیزوں کی طرح رکھنا کتنے اتفاق ایک جگہ جمع ہو گئے۔"[1]

منموہن کا یہ بیان کہانی کو سمیٹ لیتا ہے۔ بہر حال کردار کو جیتا جاگتا بنانے میں اپنی فنی صلاحیتوں کا اچھا مظاہرہ کیا۔ مگر پھر بھی کردار نگاری کے اصول پر پورے نہیں اترتے زبان خالص لکھنوی، بیانیہ اسلوب کے ساتھ ہی ساتھ مکالمہ نگاری، منظر نگاری خصوصیات کی حامل ہیں۔

رتن ناتھ سرشار کے بعد، بحیثیت ناولٹ نگار عبدالحلیم شرر کا نام لیا جا سکتا ہے دراصل وہ تاریخی ناول نگار کی حیثیت سے مشہور ہوئے۔ علاوہ ازیں انھوں نے اپنی مخصوص روش سے ہٹ کر کچھ معاشرتی ناولٹ بھی سپرد قلم کیے ہیں۔ اُن ناولٹوں میں "بدرالنساء کی مصیبت" کو شرف مقبولیت حاصل ہوئی۔ اگلے صفحات پر "بدرالنساء کی مصیبت" زیر بحث آئے گا۔ نذیر احمد اور شرر کی طرح راشد الخیری بھی ایک خاص مقصد اور رجحان کے تحت ناولٹ لکھتے ہیں ان کے ناولٹوں پر نذیر احمد کے مخصوص سماجی و اصلاحی رنگ کے

---

[1] بچھڑی ہوئی دلہن: سرشار ص ۹۶

علاوہ شرر کے تاریخی جذبہ کی چھاپ دیکھی جا سکتی ہے۔

راشد الخیری نے اپنے عہد کی مجبور و بیکس عورتوں کے مسائل اور ان کے گوناگوں پہلوؤں کو بڑی ایمانداری اور چابکدستی سے قلم بند کیا ہے۔ عورتوں کے جذبات کی عکاسی اور حقوق کی حفاظت و نشاندہی معتبر اور موثر انداز سے کرتے ہیں یہی ان کا کمال بھی ہے کہ نہ صرف نسوانی زبان و کردار سے واقف ہیں بلکہ اس کی نفسیات سے بھی واقفیت رکھتے ہیں انھوں نے اس بات کی شعوری کوشش کی ہے کہ عورت کا مقام اور اس کا جائز حق اسے مل سکے۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر علی عباس حسینی "انھیں مسلمانوں کا سرسید کہتے ہیں"۔[1] دراصل انھوں نے اپنے عصری معاشرے کی مسلم مستورات کی زندگی میں واقع ہونے والے مسائل، مصائب اور پریشانیوں کا عمیق مطالعہ کرنے کے بعد انھیں پیش کیا۔

مذکورہ بیان کی روشنی میں جو باتیں ابھر کر سامنے آتی ہیں اس سے یہ نتیجہ بخوبی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ وہ معاشرتی ناول میں۔۔۔۔ نذیر احمد کے پیرو کار اور تاریخی ناولٹ میں وہ شرر کے مقلد ہیں۔ یہی وہ وجوہات ہیں جن کے سبب ان کے ناولٹوں پر اسلام کی عظمت و تبلیغ کے ساتھ ساتھ مسلم معاشرے اور مستورات کے جذبات و کیفیات کا فنکارانہ اظہار ہوا ہے۔ راشد الخیری کی تخلیقات کی ایک طویل فہرست ہے جن میں کچھ کو کھینچ تان کر ناولٹ کہا جا سکتا ہے۔ ان میں طوفان حیات، شاہین رواج، گدڑی میں لعل، دو شہوار، ماہ انجم، نوحہ زندگی، آفتاب دمشق، محبوبۂ خداوند، ستونتی وغیرہ ہیں۔

"محبوبۂ خداوند" راشد الخیری کا ایک تاریخی ناولٹ ہے جس میں خلیفہ سوم حضرت عثمانؓ کے عہد کے اسلامی جوش و ولولہ کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ مولانا نے اس عہد کے مجاہدین اسلام کے پُرجوش و بیباک عزم و استقلال کی بھرپور ترجمانی بڑے حقیقی پیرائے میں

---

[1] علی عباس حسینی : ناول کی تاریخ و تنقید ص ۲۳۸

کی ہے. بالخصوص اس کے ذریعہ انھوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ اسلام نام ہے صلح و آشتی کا اور اسی مذہب کی ترویج و تبلیغ میں جانبازِ اسلام سرگرداں ہیں. جو تمام مکتبۂ فکر کو دعوت دیتے ہیں ایک خدا اور رسولؐ کے بنائے اصولوں پر عمل پیرا ہونے کی۔

مرکزی کردار یوسف اور سفریہ کا ہے جن کے گرد پوری کہانی گھومتی ہے. یوسف تو مسلم ہے جو اپنے عقیدے کا پکا اور مستحکم ہے. ساری اذیتیں برداشت کرنے کے باوجود بھی باطل کے سامنے سرنگوں نہ ہونا اور اپنی تقریر و عمل کے ذریعہ سفریہ کا متاثر کرنا ہے یہی نہیں بلکہ اسے مکار کار تقسٹ کے ناپاک پنجوں سے بھی بچاتا ہے یوسف کے بہ نسبت سفریہ کا کردار موثر اور جاندار ہے. راشد الخیری کے ناولٹ کا بڑا نقص یہ ہے کہ وہ مقصد کو بالائے طاق رکھ کر تبلیغی رنگ اختیار کر لیتے ہیں اور صحیح صحیح لکھتے چلے جاتے ہیں پھر بھی شرر کے مقابلے میں راشد الخیری کے یہاں حقیقت بیانی کا عنصر زیادہ نظر آتا ہے. قصے یا پلاٹ کی مانگ اور راشد الخیری کے برتاؤ کی وجہ سے اسے ناولٹ ہی کہا جائے گا. حالاں کہ اسے اچھا ناولٹ نہیں کہا جا سکتا. پھر بھی زبان کی دلکشی اور تاثر کے بنا پر اس کی اہمیت ضرور ہے اور اسے (محبوبہ خداوند) ناولٹ کی ارتقائی کڑی سمجھا جا سکتا ہے۔

"ستونتی" کو مخصوص موضوع اور انداز بیان کی وجہ سے ان کے بہترین ناولٹوں میں شمار کیا جا سکتا ہے. ستونتی مشرقی روایات اور مغربی قدروں کے مابین پیدا ہونے والے خراب نتائج کا ترجمان ہے دراصل راشد الخیری اسلامی قوانین اور مشرقی روایات کی حفاظت کرنا چاہتے تھے اسی لیے انھوں نے اپنے پلاٹ کے توسط سے اپنے عہد کے نام نہاد مسلمانوں کی نشاندہی کی ہے جو مغرب زدہ ہو کر اپنے مذہبی اور اخلاقی فرائض کو بھول کر اس کے برعکس زندگی گذارتے ہیں. ستونتی کا کردار اپنے عہد کے مسلم معاشرے میں پھیلی بے راہ روی کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے. چوں کہ ناولٹ نگار نے ایک مقصد کے تحت یہ ناولٹ لکھا تھا غالباً اسی لیے اس کا یہ تبلیغی رویہ اس قصے کو اچھے ناولٹ

میں تبدیل نہیں ہونے دیتا۔ لیکن اس بات سے قطعی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ایک ناولٹ ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری اور زبان و بیان ان کے دوسرے ناولٹوں جیسے ہیں۔ چوں کہ ستونتی کے ذریعہ ایک مسئلہ کے مختلف گوشوں کو اجاگر کیا گیا ہے اس لحاظ سے اُسے ناولٹ کے دائرے میں رکھا جا سکتا ہے جس پر مخصوص اسلامی نظریہ غالب ہے۔

اصلاحی تحریکات کے تحت ناولٹ لکھے جانے کے بعد ناولٹ نگاروں کا ایک دوسرا گروہ ابھر کر سامنے آتا ہے ان فنکاروں نے ادب کی پرانی روش سے ہٹ کر رومانی تحریک کے تحت لکھنا شروع کیا۔ گویا ادب سے اردو افسانوی ادب کو مالا مال کیا۔ اردو میں یہ تحریک دراصل انگریزی اور ترکی ادب سے مستعار ہے کیونکہ انگریزی ادب میں آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر نے انیسویں صدی کے اختتام میں اس طرز کو عام کیا "یہ نیا میدان، 'ادب برائے ادب' یا دوسرے لفظوں میں 'فن برائے تحفظ فن' سے موسوم کیا جاتا ہے۔"[۱]

دراصل یہ تحریک 'ادب برائے زندگی' کے حامیوں کے برعکس تھی۔ جو ادب کو زندگی کا ترجمان اور اخلاقی درس کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ رومانی تحریک کے حامیوں نے ادب تبلیغ اور درس و اخلاق کو پس پشت ڈال کر عورت اور اس کے حُسن، دلفریبیاں معصوم ادائیں اور ان کی جذباتی تڑپ جیسے موضوعات کو مخصوص اسلوب، فن اور طرز اظہار کے ذریعہ پیش کیا۔ اس تحریک پر اظہار خیال کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> "انیسویں صدی کے آخر میں زندگی برائے ادب کا جو سنہرا نظریہ ..... آسکر وائلڈ اور پیٹر نے انگلستان میں پیش کیا اس

---

[۱] ڈاکٹر صادق : ترقی پسند ادب اور اردو افسانہ ص ۱۱۳

کا عکس اردو میں ادب لطیف کے نمائندوں (نیاز اور سجاد حیدر یلدرم) کے یہاں نظر آیا اس میں ایک خود پسندی ایک انانیت اور صاحبانہ پختگی کے ساتھ ساتھ ایک ذہنی تعیش بھی ہے یہ لوگ دراصل شاعر تھے جو افسانہ کی سرحد میں آزادانہ گھس آئے تھے، انھیں قصے کی تنظیم اور کرداروں کے ارتقاء سے دلچسپی نہ تھی۔"[1]

یہ رہا رومانی شاعروں اور ادیبوں کا نصب العین، جس کے تحت ان لوگوں نے افسانے، ناول اور ناولٹ لکھے۔ ان کے یہاں ایک ہی مسئلہ نمایاں ہے، "عورت اور اس کے جنسیاتی و جذباتی کیفیات کی تڑپ" یہ دوسری بات ہے کہ اسی وجہ سے اُن لوگوں کی تخلیقات میں نکاح، آزادیٔ نسواں اور ان کی تعلیم و ترقی جیسے اہم مسائل بھی پیش کیے گیے ہیں۔ ظاہر ہے یہ مسئلے اپنے عہد کے بڑے مسئلے تھے اس لیے اِن مسائل کو اجاگر کرنے کے لیے جو افسانوی تخلیقات وجود میں آئیں، ان کا تنقیدی جائزہ لینا ضروری ہے۔

نیاز فتح پوری کی دو تخلیقات جن میں مذکورہ مسائل پیش کیے گیے ہیں، انھیں بہر حال ناولٹ کی صف میں رکھا جائے گا۔ نیاز کے ناولٹ "ایک شاعر کا انجام" اور "شہاب کی سرگذشت" پر ان کے عہد کے تقاضوں اور ماحول کی پرچھائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اگلے صفحات پر یہ ناولٹ زیر بحث آئیں گے۔

رومانی تحریک کو فروغ دینے میں مجنوں گورکھپوری کی خدمات فراموش نہیں کی جا سکتی ہیں۔ انھوں نے "سوگوار شباب" "سراب باز گشت" "حسید زبوں" اور "سرنوشت"

---

[1] پروفیسر آل احمد سرور: تنقیدی اشارے ص ۳۷ طبع سوم ۱۹۵۵ء، لکھنو

لکھ کر ناولٹ کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اگرچہ ان ناولٹوں پر تھامس ہارڈی کے ناولوں کی گہری چھاپ موجود ہے۔ دراصل مجنوں نے ہارڈی کے ناولوں کا مرکزی خیال لے کر اردو کے قالب میں ڈھال دیا۔ جنھیں بہرحال اردو کے طبع زاد ناولٹوں میں نہیں رکھا جا سکتا۔ مجنوں کے ناولٹ اپنے دور کے اہم رجحانات کے ساتھ معاشرتی مسائل کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔

مجنوں کے بعد کشن پرساد کول بحیثیت ناولٹ نگار سامنے آتے ہیں۔ وہ کسی حد تک رومانی تحریک سے وابستہ دکھائی دیتے ہیں۔ کشن پرساد کول کے ناولٹ "شیاما" (۱۹۱۷) پر نیاز فتحپوری کا عکس نمایاں ہے۔ دونوں سماج اور معاشرے میں مذہب کے بیجا توہمات و رسومات سے پیدا ہونے والے مضر نتائج کو موثر پیرائے میں پیش کرتے ہیں۔ نیاز کے مدمقابل کول کا سماجی اور سیاسی شعور کا پس منظر قدرے مختلف ہے۔ کشن پرساد کول نے اپنے عہد کے ہندو سماج کی مذہبی روایات اور ہندوستان کے انقلابی رجحانات کو بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ "شیاما" کے ذریعہ انھوں نے ناولٹ نگاری کو بڑی فنی اور تکنیکی وسعت بخشی ہے جس کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔

اِن فنکاروں سے الگ ایک دوسرا گروپ ناولٹ کو مزاحیہ طرز میں پیش کر رہا تھا جس میں عظیم بیگ چغتائی کا نام بطور خاص ہے۔ انھوں نے مزاحیہ انداز میں بیشمار مختصر ناولیں لکھیں۔ جن کی ایک طویل فہرست ہے۔ اگرچہ فنی نقطہ نظر سے اہمیت کی حامل نہیں لیکن دو ناولٹ "شہزوری" اور "ویمپائر" کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ویمپائر کے ذریعہ انھوں نے ایک کنواری لڑکی کی عصمت دری کے واقعے کی عکاسی اور اس سے ہونے والے ردِ عمل، اس کی نفسیاتی اور ہیجانی کیفیات کو بڑے موثر اور دلآویز انداز میں پیش کیا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی اِس ناولٹ کے مرکزی کردار کے ذریعہ سماج

کے بندھے ٹکے اصولوں سے بیزار اور غم و غصہ کا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔
ان کا دوسرا اہم ناولٹ ''شہزوری'' ہے جو کسی حد تک سماج میں فروغ پا رہی خرابیوں کو اجاگر کرتا ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے وہی نقائص اس ناولٹ میں بھی موجود ہیں۔ جوان کے بیشتر مختصر ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بعد میں شوکت تھانوی نے بھی اسی طرز کو اپنا کر اس صنفِ ادب کو مزاح کی چاشنی بخشی۔

اب تک جن ناولٹوں کا تذکرہ کیا گیا ان پر ہندوستان کی مختلف النوع اصلاحی سماجی اور رومانی تحریکوں کا گہرا اثر موجود ہے۔ پریم چند کا میدان اپنے بیشتر ناولٹ نگاروں سے یکسر مختلف ہے۔ دراصل انھیں کے ہاتھوں اردو ادب میں حقیقت نگاری کی داغ بیل پڑتی ہے۔ ان کی تخلیقات اپنے عہد کے مسائل اور تقاضوں کی سچی تصویر ہے۔ پریم چند کی ابتدائی تخلیقات پر نگاہ ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے مخصوص زاویہ نگاہ کے ساتھ حقیقی زندگی کی ترجمانی پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ پھر بھی اپنے زمانے کی اصلاحی و اخلاقی تحریکوں سے اپنا دامن نہیں بچا سکے۔ نتیجے کے طور پر ان کے اولین ناولٹوں پر ان کے اثرات موجود ہیں۔

پریم چند خصوصیت کے ساتھ، ہندو معاشرے کی بیجا رسومات اور مسلط شدہ مذہبی اصولوں کو نیست و نابود کر کے، ان کو جدید فکر و شعور سے آراستہ کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے جہاں موضوع، اظہار و بیان اور عصری تقاضوں کو بھی پس منظر میں نیا مزاج و آہنگ عطا کیا وہیں ''روٹھی رانی'' کے ذریعہ راجپوت راجاؤں کی شان و شوکت اور ان کی آڑ میں فروغ پا رہی بیشتر خرابیوں کو نمایاں کی ہیں۔ فنی طور پر اس ناولٹ کی کوئی خاص اہمیت نہیں پھر بھی تاریخی نقطۂ نظر سے اس کی اہمیت و افادیت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ دراصل انھوں نے ''روٹھی رانی'' کے توسط سے ہندو معاشرے بالخصوص راجپوت سورماؤں کے کارناموں، ستی پرتھا، متعدد بیجا رسم و رواج اور فرسودہ روایات کی سچی تصویر کشی

کی نہ ہے۔

پریم چند کی فکری و شعوری صلاحیتوں کے باعث رفتہ رفتہ ان کے فن میں پختگی آتی گئی۔ ان کے ناولوں کا مطالعہ کرنے پر ہندوستان کی سیاسی سرگرمیاں دیکھی جاسکتی ہیں حصولِ آزادی کی تحریک اپنے شباب پر پہونچنے کے بعد یک لخت سست پڑنے لگی۔ انھوں نے اپنے ناولوں اور ناولٹوں کو دوسرا موڑ دیا۔ ان تبدیلیوں کا اثر ان کے ناولٹ "بیوہ" میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جس پر ان کا قومی ایثار اور مذہبی (آریہ سماجی) جذبہ غالب ہے۔ "بیوہ" جہاں سماج کی ہزارہا ودھواؤں (بیواؤں) کی بیچارگی پر روشنی ڈالتا ہے وہیں معاشرے کے نام نہاد شرفار کی شہوت پرستی اور عیش پرستی کو بھی بے نقاب کرتا ہے جو بظاہر ان کے ساتھ ہمدردی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ ناولٹ پریم چند کی تخلیقی صلاحیتوں اور مذہبی جذبہ کا غماز ہے۔ "بیوہ" کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔ پریم چند از خود ان تخلیقات کو چھوٹے ناولوں سے منسوب کرتے ہیں۔

ایامیٰ | پہلا بنیادی سوال یہ اٹھتا ہے کہ "ایامیٰ" (۱۸۹۱) ناولٹ کیوں ہے؟ راقم الحروف نے ناولٹ کی جو تعریف کی ہے، اس لحاظ سے "ایامیٰ" اپنے عہد کے مسلم معاشرے کے ایک اہم مسئلہ بیوگی، اور اس کے مخصوص پہلوؤں مثلاً بغیر مرضی کے شادی، بیوہ عورتوں کے نکاح ثانی پر روشنی ڈالتا ہے۔ یہ طے شدہ حقیقت ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر اسے ناولٹ سمجھ کر نہیں لکھا، پھر بھی "ایامیٰ" ناولٹ کے فن پر قدرے پورا اترتا ہے اس لیے اسے "ناولٹ" کہنا زیادہ مناسب ہے۔

"ایامیٰ" نذیر احمد کا نہیں بلکہ اردو کا پہلا ناولٹ ہے جو اپنی مخصوص تکنیک اور قابل قدر خصوصیات رکھنے کے باوجود مقبول نہ ہوسکا۔ اس کا بڑا سبب ناقدین کی بیگانہ وشی ہے ورنہ پذیرائی کے بجائے اسے نذیر احمد کا کمزور ناول قرار نہ دیا جاتا "ایامیٰ" کی فنی و ادبی عظمت کو قطعی فراموش نہیں کیا جاسکتا اس ناولٹ کے ذریعہ انھوں نے

اپنے عہد کے معاشرے کی عورتوں کے ذہنی اضمحلال کے ساتھ ساتھ جذبات و احساسات اور جنسی ضرورتوں کی اہمیت پر زور ڈالا ہے جو عہد شباب میں بیوہ ہو جاتی ہیں۔ انھوں نے معاشرے کے فرسودہ رسم ورواج اور روایات پر کاری ضرب لگائی ہے۔ جن کی بندشوں کے سبب بیواؤں کی عقد ثانی نہیں ہوتا۔ جبکہ اسلام میں بیوہ عورتوں کے دوسرے نکاح پر زور دیا گیا ہے۔ اس دور میں مسلم معاشرے پر ہندو معاشرے کے رسم ورواج اور کلچر کے اثرات غالب تھے چوں کہ غیر مسلموں کے یہاں دوسری شادی کی ممانعت تھی اس لیے نہ جانے کتنی بیوہ عورتیں اپنی نامراد حسرتیں لیے ختم ہو جاتی تھیں اور یہی اثرات مسلم معاشرے پر بھی اثر انداز ہوئے۔ ظاہر ہے اسلامی شریعت کے مطابق یہ کوئی مسئلہ نہیں۔ بلکہ نذیر احمد نے اسلامی نقطۂ نظر سے اس کار خیر کی طرف افراد کا ذہن مبذول کرایا ہے جو دوسری تہذیبوں کے اثرات کے باعث اسلامی معاشرے سے دور ہو رہے تھے چوں کہ اس عہد کے ہندو سماج میں ودھوا کی شادی مذہبی رُو سے پاپ تصور کیا جاتا تھا۔ جس کا اثر یہ ہوا کہ ہندو معاشرے میں بھی اس کی مخالفت شروع ہو گئی۔ ہندوؤں کے اس مذہبی قانون کے مقابل راجہ رام موہن رائے کی قیادت میں ایک تحریک عمل میں آئی بلکہ ۱۸۸۰ء کے قریب بنگلہ ادب میں اسی موضوع پر ایک ناول بھی تصنیف کیا گیا۔

نذیر احمد سرسید کی سماجی و اصلاحی تحریک سے وابستہ تھے۔ چوں کہ اُن کی نگاہیں اس دور کے مسلم معاشرے میں پرورش پا رہی، تمام خرابیوں پر مرکوز تھیں۔ اس لیے انھوں نے مسلم سماج کی ان مظلوم عورتوں پر، جو عالم شباب میں بیوہ ہو جاتی تھیں یا سماج کے بیجا رسم ورواج اور روایات کی بھینٹ چڑھ جاتی تھیں، قلم اٹھایا اور مسلم معاشرے کے ان پیچیدہ مسائل کو ''ایامیٰ'' میں قلم بند کیا ہے۔ وہ مسلم سماج کی اس ذہنیت کو چیلنج کرتے ہوئے جس کی وجہ سے لوگ بیواؤں کی شادی کو معیوب خیال

کرنے لگے تھے جو ہندو رسومات کی پیداوار تھی۔"[۱]

نذیر احمد بیوہ عورتوں کی بیچارگی، نفسیاتی خواہشات اور سب سے زیادہ زور نکاح کے بنیادی پہلوؤں پر دیتے ہیں جس فطری ضرورت کے تحت شادی ہوتی ہے۔ بیواؤں کے ذریعہ معاش اور کفالت کے مسئلے پر کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی۔ وہ اس مسئلے کی انتہائی حد (Extreme Position) کو لیتے ہیں۔ "ایامیٰ" میں آزادی بیگم خود بیان کرتی ہے:

> "اگر بیوہ عورتیں ایسا خیال کریں تو ان پر الزام کی بات کیا ہے ان بیچاریوں کے شوہر فوت ہوئے ہیں نہ کہ وہ ضرورت فوت ہوئی ہے جس کی وجہ سے دنیا جہاں میں نکاح ہوتے ہیں اور جس کی وجہ سے خود ان کے پہلے نکاح ہوئے تھے۔"[۲]

آزادی بیگم کا یہ ایک بیوہ کے اندر چھپی ہوئی عورت کا خیال ہے۔ خاص طور سے نذیر احمد کے افکار ان کے مشاہدے اور ان کی اعلیٰ ذہانت کے عکاس ہیں۔ عام طور پر نذیر احمد پر یہ الزام عاید کیا جاتا ہے کہ ساری زندگی کی ساری رنگارنگی قال اللہ اور قال الرسولؐ کی تکرار میں غائب ہو جاتی ہے۔ بقول علی عباس حسینی کہ: "ان کی (نذیر احمد کی) متشرع طبیعت رنگیں محبت ہی نہیں بلکہ زن و شوہر کی محبت کے نام سے بھاگتی ہے۔"[۳] پھر جنسی جذبات کو پیش نہ کرنے کی وجہ تلاش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: "ہمارے نزدیک اس لطیف ترین جذبہ کے ذکر سے اغماض کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں یا تو مولانا

۱۔ ایامیٰ: ص ۱۸۹

۲۔ علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ و تنقید ص ۱۸۴

۳۔ " " " ص ۱۸۴، ۱۸۵

ان کا ذکر ہی بے حیائی سمجھتے تھے یا انھیں اس دنیا سے کلیتہً ناواقفیت ہے۔"[1]

علی عباس حسینی کے ان بیانات کی روشنی میں اگر 'ایامیٰ' کا مطالعہ کیا جائے تو ان پر عائد کردہ سارے الزامات کی تردید ہو جاتی ہے۔ ناول کے مرکزی کردار آزادی بیگم کے تمام بیانات سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا جنسی جذبات کی اہمیت سمجھتے تھے۔ "وہ انسانی زندگی میں اس کی اہمیت کو تسلیم کر لینے میں ہی سماجی اصلاح ممکن دیکھ رہے تھے۔"[2] آزادی بیگم جنس کی فوقیت پر زور دیتے ہوئے کئی جگہ اپنے نظریات کو پیش کرتی ہے:

"جسم پر میرا بس چلتا تھا اور میں نے اس کی حفاظت کی، آنکھ غیر محرم پر نہیں پڑنے پائی۔ زبان کو گناہ کی بات نہیں بولنے دی، پاؤں بدراہ نہیں چلا، ہاتھ بیجا نہیں ہلا، لیکن دل پر تو میرا اختیار نہ تھا۔ وسوسوں کو کیوں روکتی، خیالات کو کس طرح ٹالتی رہیں، بس میرا بدن بالکل بے گناہ ہے لیکن دل، نہ میں اس کو بے گناہ سمجھتی اور نہ بے گناہ کہتی۔"[3]

نذیر احمد جنس اور اس کی ضروریات کو بخوبی سمجھتے تھے اور اس طرح کے جذبات کو جہاں انھوں نے مناسب سمجھا وہاں استعمال بھی کیا۔ وہ کھل کر جنسی جذبات کو اجاگر نہیں کر سکتے تھے جس سے قاری لذت سے محظوظ ہو۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے کہ نذیر احمد جس عہد میں سانس لے رہے تھے، وہ معاشرہ اسے قطعی برداشت نہیں

---

[1] ایامیٰ: ص ۱۹۰

[2] ڈاکٹر یوسف سرمست: بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۱۵

[3] . ایامیٰ: ص ۱۹۰

کرسکتا تھا۔ انھیں تو بس مسلم معاشرے میں بیواؤں کے فطری جذبات، نفسیاتی کیفیات کی ترجمانی کرنی تھی، جسے پیش کرنے میں وہ بہر حال کامیاب رہے ہے۔

"ایامیٰ" کا پلاٹ بالکل سادہ ہے۔ البتہ ضرورت سے زیادہ طول، وعظ و تقریر اور پند و نصائح کے باعث پلاٹ میں جھول پیدا ہو گیا ہے۔ تعبیر ماجرا جدید تکنیک سے پیش کرکے انھوں نے سب سے پہلے خود نوشت ناولٹ لکھنے کی بنیاد ڈالی جس کی ترقی یافتہ شکل رسوا کا "امراؤ جان ادا" ہے نذیر احمد خود آزادی بیگم کے بیانات کی روشنی میں اس کی شخصیت کی پُر پیچ گتھیاں سلجھاتے ہیں۔ جس کے نتیجہ اس میں آپ بیتی کا رنگ چڑھ جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر یوسف سرمست:

> "... نذیر احمد غیر شعوری طور پر ناول کی جدید تکنیک کا تجربہ کر گئے۔"[1]

نذیر احمد اس تجربے میں بڑی حد تک کامیاب ہیں جس کے باعث ناولٹ کے پلاٹ میں بلا کی چاشنی پیدا ہو گئی۔

ہر چند کہ طویل وعظ و پند کے باعث پلاٹ میں دلکشی کم ہو گئی ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر اگر "ایامیٰ" کا مطالعہ کیا جائے تو بلا شبہہ ناولٹ کی تعریف پر پورا اترتا ہے۔ فنی صلاحیتوں کے ساتھ قصہ پیش کرنے میں نذیر احمد نے روشن خیال ہونے کا ثبوت دیا ہے۔ جس میں انیسویں صدی کا مسلم معاشرہ اپنے اہم مسائل اور گوناگوں پہلوؤں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ فطری بہاؤ، تسلسل، دلچسپی اور تجسس جیسے لوازمات قصے میں جان ڈال دیتے ہیں۔

---

[1] ڈاکٹر یوسف سرمست: بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۱۰۱

ناولٹ کی کامیابی کا دارومدار کردار نگاری پر منحصر ہوتا ہے۔ ناولٹ نگار کی نگاہ کردار کے اعمال و افعال پر مرکوز رہتی ہے۔ 'ایامیٰ' میں آزادی بیگم ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ جس کے ذریعہ نذیر احمد مسلم معاشرے کی ان تمام عورتوں کے دلی جذبات نفسیاتی کیفیات اور دل و دماغ میں ہو رہی کشمکش کی حقیقی تصویر کشی کرتے ہیں جو عین شباب میں بیوہ ہو جاتی ہیں۔

'ایامیٰ' میں آزادی بیگم کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ شروع سے آخر تک ملتا ہے۔ اس کی پرورش جس ماحول میں ہوتی ہے وہاں کے باپ کے آزاد خیال ہونے کے باوجود ماں کی مذہبی قدامت پسند ذہنیت غالب رہتی ہے۔ نذیر احمد نے 'آزادی' کو باپ کے خیالات سے متاثر روشن خیال لڑکی دکھایا ہے تو دوسری طرف وہی لڑکی قدامت پرستی اور کٹر مذہبی خیالات اور اسلامی شریعت کے زیر نگیں ہے۔ آزادی مذہبی اصول پر چلتی ہے مگر ساتھ ہی مسلم سماج میں پرورش پا رہے رسم و رواج اور روایات کے خلاف صدائے احتجاج بھی بلند کرتی ہے۔ آزادی بیگم کا کردار تخلیق کرتے وقت نذیر احمد کے ذہن پر سرسید کی اصلاحی تحریک کے اثرات و رجحانات غالب رہے ہوں گے جس کی وجہ سے انھوں نے مسلم معاشرے میں عورتوں کی تعلیم اور ان کے معاشرتی حقوق کی طرف توجہ مبذول کرائی۔ 'ایامیٰ' کے مرکزی کردار کی نشو و نما جس ماحول میں ہوتی ہے اس کی بہترین مثال آزادی بیگم ہے۔ جو ذہنی طور پر فرسودہ رسم و رواج اور روایات کے خلاف جد و جہد کرتی ہے مگر اس کا گھریلو اور معاشرتی ماحول اس کی فطری خواہشات اور تصورات کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ شادی کے قبل، شادی کے بعد بیوہ ہونے پر، خواجہ مشتاق کے دوسرے نکاح کے پیغام پر اور عالم نزاع تک ہر وقت فکر و تردد میں مبتلا رہتی ہے مگر ماحول کے دباؤ کی وجہ سے وہ عملی قدم نہیں اٹھاتی۔ وہ اپنے عہد کی پروردہ تھی اس لیے اسے اس کردار کی خامی نہیں بلکہ معاشرے

کی خامی قرار دینا چاہیئے۔

نذیر احمد نے بیوہ عورتوں کے جذبات، خیالات اور ذہنی کشمکش کی ترجمانی کے ساتھ ہی ساتھ آزادی بیگم کے خیالات و نظریات کے ذریعہ متوسط مسلم گھرانوں کی لڑکیوں کے کرب کو اجاگر کیا ہے۔ گھر کی چہار دیواری میں قید رہنے والی لڑکیوں اور مرضی کے خلاف ہونے والی شادیوں سے جو خراب نتائج پیدا ہوتے ہیں اُن کی حقیقی تصویر کشی بھی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب آزادی کی نسبت کی باتوں کے دوران، خود اسے ہی، ہٹا دیا جاتا ہے تو اس وقت ایک بالغ لڑکی میں جو خیالات پیدا ہوتے ہیں، اسے نذیر احمد آزادی بیگم کی زبان سے کہلواتے ہیں:

"ایک عورت تو میری ہے جس نے اپنا میاں آپ ڈھونڈا اپنا بیاہ آپ کیا اور اسی طرح ایک میں ہوں کہ بولنا تو بولنا سننے تک کی ممانعت ہے کیا حقیقت میں لوگ مجھ کو ایک اجنبی کے حوالے کر دیں گے جس کی صورت تک سے میں واقف نہیں عادت اور مزاج کو کون کہے۔ ایسا غضب؟ اتنا اندھیر؟ اگر میں نے ان کو نا پسند کیا یا میری مرضی نہ ملی تو جیتے جی مری؟ ..... میرا اکیلا دم ہوگا اور یہ پہاڑ زندگی۔"[1]

اس طرح نذیر احمد نے اس گوشے کو ابھارا ہے جہاں روشن خیالی، آزاد ذہنیت کی لڑکیاں بھی فرسودہ روایات کی بندشوں میں قید و بند ہو کر رہ جاتی ہیں۔

آزادی بیگم کے کردار کی سب سے بڑی خامی ہے کسی بات میں قطعی فیصلہ نہ لینا۔ وہ خیالات کی دنیا میں پرواز کرنے کے بعد جب کسی نتیجہ پر پہونچتی ہے، دفعتاً

---

[1] ایامیٰ ص ۲۲

اس کے خیالات منتشر ہو جاتے ہیں وہ سب کچھ سوچنے کے بعد اسے عملی جامہ پہنانے میں ناکام رہتی ہے۔ اسے اپنے مرضی کے خلاف رشتہ طے کر دینے کا خدشہ رہتا ہے۔ وہ اپنے خیالات سے باپ کو گوش گذار کرنا چاہتی ہے، ارادہ کرتی ہے مگر پھر خود ہی نتیجہ برآمد کرتی ہے کہ:

"ارادہ کرنا آسان ہے اور دو بدو کہنے کو چاہیئے ہمت ..... کتنا ہی دل مضبوط کروں ان کے آگے ایک حرف بھی مجھ سے نہیں بولا جائے گا۔"[1]

آزادی بیگم کے کردار کے توسط سے نذیر احمد نے روشن خیال لڑکیوں کے مزاج و آزادانہ ذہنیت کی بہترین عکاسی کی ہے۔ ان لڑکیوں کی نظروں میں مولویوں کا تصور اس قدر کریہہ ہوتا ہے کہ وہ انھیں سماج کا ناکارہ اور آرام پسند فرد سمجھتی ہیں۔ جن کا دائرہ مسجد کی چہار دیواری تک محدود ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی کو جب اپنی منگنی مولوی مستجاب کے ہمراہ ہونے کی خبر ملتی ہے تو وہ بہت مغموم اور اداس ہو جاتی ہے وہ مولویوں کے بارے میں سوچتی ہے — طالب علموں کو پڑھا دیا، وعظ کہہ دیا، فتویٰ لکھ دیا، امامت کر دی، اللہ اللہ خیر صلا۔ نذیر احمد نے اپنے عہد کی لڑکیوں کے فطری جذبات و احساسات کی ترجمانی فنکارانہ طور پر کی ہے جو مذہبی ماحول، فرسودہ رسم و رواج اور روایات کے خلاف آواز اٹھانے سے اپنے آپ کو مجبور و بے بس سمجھتی ہیں۔ بالآخر وہ اپنی خواہشات اور آرزوؤں کا گلا گھونٹ کر اپنی بے بسی پر اظہار تاسف کرتی ہیں۔

آزادی بیگم اپنے ہونے والے شوہر کے بارے میں متفکر رہتی ہے۔ اس کے

---

[1] ایامیٰ ص ۲۴، ۲۳

ذہن میں کئی منصوبے بنتے اور بگڑتے ہیں۔ اس کے دل کو سکون و قرار نہیں، آخر کار عنفوانِ شباب آپہونچا جہاں جوانی کی ساری امنگیں اور آرزوئیں موجزن ہیں۔ وہ ایک مولوی کے ساتھ رشتہ ازدواج کیوں کر نباہ کر سکتی ہے جس پیشہ کو وہ نہایت ذلیل و کریہہ سمجھتی ہے آزادی بیگم مولوں کی زندگی پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہونچی ہے کہ :

"۔۔۔۔ مولویانہ زندگی کچھ بھی ہو اداس اور بے رونق تو ضرور ہے یہ نہیں کہ ان میں صاحب مقدور نہیں ہیں، مگر بہت کم اور ایک مصیبت یہ کہ جن کو مقدور ہے زندگی ان کی بھی غریبوں کی طرح بسر ہوتی ہے بلکہ غریبوں سے بدتر۔"[1]

شادی کے بعد شوہر کی ذہنیت بدلنے میں آزادی بیگم کی کامیابی اس کے کردار کی افادیت بڑھاتی ہے۔ آزادی بیگم کی شادی کے بعد حالات سے مفاہمت کرا کر نذیر احمد اس پہلو کو اجاگر کرنا چاہتے ہیں کہ ہم مزاج خاوند نہ ملنے پر بھی اگر روشن دماغ لڑکیاں چاہیں تو اپنے شوہر کی ذہنیت تبدیل کر کے خوشگوار زندگی بسر کر سکتی ہیں۔

شوہر کی موت کے بعد آزادی بیگم کا اس قدر مغموم ہونا فطری تقاضے کے ساتھ ساتھ ایک وفا شعار بیوی کی محبت کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ آزادی بیگم باقی ماندہ زندگی گذارنے کی بڑی تدبیریں کرتی ہے اور مشغول رہنے کے لیے کوئی مشغلہ تلاش کرتی ہے کبھی چڑیا پالنے کا خیال تو کبھی بچوں کو درس و تدریس دینے کا خیال کرتی ہے۔ دراصل یہ مشاغل جنسی خواہشات کو دوسری سمت موڑنے کا نفسیاتی طریقہ ہے۔ نذیر

---

[1] ایامیٰ ص ۵۰

احمد نے ان مشاغل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے سماج کی بیواؤں کی جنسی خواہشات اور دلی کیفیات کی بھرپور طریقے سے عکاسی کی ہے۔ ظاہر ہے بیوائیں اگر غیر شادی شدہ ہوں تو یہ مشاغل کار آمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ لیکن بیواؤں کا بقیہ زندگی گذارنا ایک مشکل ترین مرحلہ ہے۔ کیوں کہ وہ جنسی لطف و آسودگی اور اسرار و رموز سے واقف رہتی ہیں۔ بہ نذیر احمد نے اس وقت اسی قسم کے علامتی انداز میں ایک عورت کے جنسی احساسات اور حیاتیاتی ضرورتوں کو ظاہر کیا ہے اور اس زمانے میں انھوں نے قصے کے فن کی اس قدر توسیع کی ہے کہ وہ ہمارے زمانے میں شامل ہوئے۔[۱]

نذیر احمد نے بیوہ عورتوں کی جنسی جبلتوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ جب بیوائیں کسی سہاگن کو دیکھتی ہیں تو ان کے اندر ایک حسد کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے چوں کہ "آزادی" بھی اسی سماج کا ایک نعرہ ہے۔ آزاد خیال ہونے کے باوجود احکامِ الٰہی کا پاس رکھتی ہے غالباً اسی جنسی بیداری کے تحت وہ یہ محسوس کرتی ہے:

"...... لیکن میں کیا کروں میرے دل میں تو آپ سے آپ اسی طرح کے خیالات آتے ہیں ان کو روک نہیں سکتی۔ ان سے انکار نہیں کر سکتی پس ایسی بیہودہ اور خراب اور مصیبت زدہ زندگی سے مرنا بہتر۔ بلا سے ہمیشہ ہمیشہ کو "بینڈ" تو چھٹ جائے گا۔ لیکن اتنا خیال آتا ہے کہ حرام موت مرنا بھی تو بڑا گناہ ہے۔"[۲]

---

[۱] ڈاکٹر اشفاق اعظمی: نذیر احمد شخصیت و کارنامے ص ۲۸۸

[۲] ایامیٰ ص ۱۱۹/ ۱۱۸

جنسی خواہشوں کے پیشِ نظر نذیر احمد نے نوعمر بیواؤں کی اِس ہیجانی کیفیت پر بھی روشنی ڈالی، جس کا سہارا لے کر سماج کے بُرے عناصر پھبتیاں کستے نظر آتے ہیں۔

علالت سے قبل آزادی بیگم خیالوں کی دنیا میں منصوبے بناتی ہوئی اس کے ہر پہلو پر غور و فکر کرتی ہے۔ مگر سماج کی روایات اور ڈر کے سبب اس کا اظہار نہیں کر پاتی۔ بسترِ مرگ پر تیکھے تبصروں کے ساتھ وصیت کرنا جہاں اس کی حوصلہ مندی جرأت اور دلیری کی دلیل ہے، وہیں کردار کی افادیت کا پیش رو بھی۔ عقدِ ثانی کا ارادہ بنا چکی تھی مگر شدید علالت اور موت کے پیشِ نظر ناول نگار آزادی بیگم کی زبانی ان تاثرات کو پیش کرتا ہے:

"۔۔۔۔ مانا کہ اب میں نکاح کرنے کے قابل نہیں تو کیا لوگوں کو نصیحت کرنے اور سمجھانے کے قابل نہیں۔۔۔ باوجود کہ مذہب میں بھی اجازت بلکہ تاکید ہے کہ عقل کی رُو سے بھی کوئی قباحت نہیں، پھر مسلمانوں میں بیوہ کا نکاح نہیں ہوتا۔ ہو نہ ہو یہ رسم انھوں نے ہندوؤں سے لی ہے عورتیں حد سے زیادہ شرم کر کے اپنی آزادی کھو اور اپنے حقوق سے ہاتھ دھو بیٹھیں۔ مردوں کو اس کا خیال نہیں اور خیال ہونے کی وجہ بھی نہیں خود عورت ہوں تو عورتوں کی قدر جانیں، ان کی مصیبت کو پہچانتے۔ بیشک بڑی عمدہ اور موثر نصیحت تو دی تھی کہ میں منھ سے ایک حرف بھی نہ کہتی اور کر کے دکھا دیتی مگر اب ہو نہیں سکتا۔"[1]

---

[1] ایامیٰ ص ۱۷۱/۱۷۰

آزادی بیگم دوسرے نکاح نہ ہونے کا الزام معاشرے کے رسم ورواج، فرسودہ روایات اور پست ذہنیت پر عائد کرتی ہے۔ کیوں کہ اسی خدشے کے باعث وہ اپنے ارادے میں ناکام رہتی ہے بقول آزادی بیگم کہ "۔۔۔۔جب جب نکاح کا خیال آیا تب تب ارادہ ہوا گر رسم ورواج نے سب منصوبے غلط کر دیئے۔"[1]

نذیر احمد نے اس ناولٹ میں آزادی بیگم کے کردار کے ذریعہ بالخصوص بیوہ عورتوں کی جنسی ضروریات پر زور دیتے ہوئے۔ آزادی بیگم اپنی وصیت کے دوران اپنے دل میں پیدا ہونے والے خیالات اور جنسی خواہشات کی افادیت و اہمیت کو بارہا نمایاں کرتی ہے جو اس کی سیرت کا مکمل احاطہ کرتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ "ایامیٰ" میں نذیر احمد نے آزادی بیگم کے کردار کی تشکیل و تعمیر میں اپنا زورِ قلم صرف کیا ہے۔ جو ان کی ذہانت اور فنی صلاحیت کی بہترین مثال ہے۔ دراصل آزادی بیگم کے کردار کے ذریعہ ناولٹ نگار نے مسلم معاشرے کی کنواری لڑکیوں کی شادی کے قبل پیدا ہونے والے خیالات، جذبات پھر شادی کے بعد اور بیوہ ہو جانے کے بعد ان کی زندگی اور داخلی کرب واحساسات کا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا ہے۔ وہ معاشرے کی بیجا رسم ورواج اور فرسودہ روایات کی وجہ سے دوسرا نکاح کرنا معیوب سمجھتی ہیں۔ ایامیٰ میں ماحول کے مطابق کرداروں کا ارتقاء ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ آزادی بیگم کے کردار میں زندگی کی حرارت محسوس ہوتی ہے۔ بلاشبہ آزادی کا کردار فطری، مکمل اور جاندار ہے۔ آزادی اپنے عہد کی بیوہ عورتوں کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ آزادی کا تخیلی دنیا میں پرواز کرنا اور کسی نتیجے پر نہ پہونچنا، اس کے کردار کا بڑا نقص ہے۔

---

[1] ایامیٰ ص ۱۸۳

"ایامی" کے دوسرے کردار دراصل آزادی بیگم کی شخصیت کو نمایاں کرنے کے لیے تخلیق کیے گیے ہیں۔ جو تھوڑی دور ساتھ چلنے کے بعد ختم ہو جاتے ہیں۔ خواجہ آزاد اپنی آزادخیالی، خواجہ مشتاق اپنے اشتیاق اور بیگم ہادی اپنی ہدایت کے سبب اسم با مسمیٰ ہیں۔ مولوی مستجاب کے کردار میں کچھ جان اس وقت پیدا ہو جاتی ہے جب وہ مولویت کے پیشے کو کمتر سمجھنے کے بعد ملازمت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن نذیر احمد بیوگی کے کرب کو اجاگر کرنے کے لیے مولوی مستجاب کو موت کی آغوش میں سُلا دیتے ہیں۔ چھلاّ دا کا کردار، اس کی ذہنیت، دلیری اور شیریں زبان کی وجہ سے اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔

مکالمہ نگاری کے لحاظ سے 'ایامی' اپنا منفرد مقام رکھتا ہے۔ ناولٹ نگار نے اپنے مقصد سے بے نیاز ہو کر جہاں کرداروں کا مکالمہ کرایا ہے وہ دلکش اور دل پذیر ہے۔ ہر چند کہ اس کی طوالت قاری پر گراں گذرنے کے ساتھ ہی ساتھ ناولٹ کے فن کو بھی مجروح کرتا ہے۔ دہلی کی ٹکسالی زبان پورے ناولٹ پر غالب ہے زبان کی رُو سے محاورے، کہاوت اور بیگماتی زبان کے ساتھ ناولٹ اپنے عصر کا ترجمان ہے۔ نذیر احمد نے کرداروں کو ان کی اپنی زبان دینے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کسی مولوی سے بات چیت کراتے ہیں تو جا بجا قرآن کی آیات، تفسیر اور فارسی اشعار استعمال کرتے ہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے بھی ناولٹ اس صنف ادب کے فن پر پُورا اترتا ہے۔ یوں تو مکالمے زیادہ ہیں۔ مگر کہیں کہیں بحث کے دوران وعظ و نصیحت اور اور بیجا نصیحتوں کے تحت ناولٹ نہ ہو کر فقہ و سماجیات کی تصنیف کا تصور ہونے لگتا ہے جو ناولٹ کے فن و کرافٹ کی رُو سے یہ ایک بڑا نقص قرار پاتا ہے۔ کہیں کہیں عربی و فارسی تراکیب ثقیل الفاظ اور سخت جملے استعمال کیے گیے ہیں جو حلق کے نیچے نہیں اترتے باوجود چند فنی خامیوں کے پیشِ نظر ایامی کو اردو کا نقشِ اول کہا جا سکتا ہے۔

ہشّو ہشّو (اکتوبر ۱۸ ء) پی کہاں اور بچھڑی دلہن کی طرح "ہشّو" سرشار کا ایک مزاحیہ ناولٹ ہے، جسے لطیف حسین ادیب ان کا "پست ترین ناول" قرار دیتے ہیں۔ پریم پال اشک اور کے۔ کے کھلر کے علاوہ بیشتر اس کو ناولٹ تسلیم کرنے سے ہی احتراز کرتے ہیں۔ چوں کہ "ہشّو" کے ذریعہ سرشار نے معاشرے کے ایک اہم مسئلہ یعنی شراب نوشی اور اس کے خراب نتائج جس کے اہم پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ اسی بنا پر راقم الحروف اسے ناولٹ قرار دیتا ہے۔ اس میں انھوں نے شراب نوشی کے نتائج اور مضر اثرات سے بچنے کی تلقین کی ہے۔ رتن ناتھ سرشار بذات خود بلانوش تھے۔ انھوں نے اپنے تجربات اور احساسات کی روشنی میں "ہشّو" کے پلاٹ کو استوار کیا ہے۔ "ہشّو" کے پلاٹ میں گھٹاؤ اور دلچسپی و تسلسل برقرار ہے۔ "ہشّو" اس ناولٹ کا ہیرو ہے جس کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔

دراصل "ہشّو" کا کردار، اپنے عصری معاشرے کے نام نہاد رئیس زادوں کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ جو اندرونی طور پر کھوکھلے ہو چکے تھے۔ ظاہری شان و شوکت اور بلانوشی کے باعث کیسی کیسی رکیک، ذلیل اور نازیبا حرکتیں کر بیٹھتے تھے۔ رتن ناتھ سرشار نے لالہ جیوتی پرشاد "ہشّو" کے توسط سے شراب نوشی کے خراب اور سنگین نتائج پر مضحک انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ معلوم نہیں سید لطیف حسین ادیب اس ناولٹ سے بیزاری کا اظہار کیوں کرتے ہیں۔ اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ل ٹائٹل کور جس پر سنہ واضح نہیں ہے مندرجہ عبارت درج ہے۔

"مصنفہ پنڈت رتن ناتھ سرشار مصنف کامنی، کرم دھم، بچھڑی ہوئی دلہن، پی کہاں وغیرہ وغیرہ، واسطے بقائے نام مصنف مرحوم، سید محمود اختر بھوپالی نے صرف ٹائٹل بیچ، باہتمام قادر محمد بخش اصح المطابع پریس لکھنؤ میں چھپوایا۔ اکتوبر ۱۸ ء"

"لالہ جیوتی پرساد کی حیثیت ایک بیوقوف مسخرے (CLOWN) کی ہے جس کی حرکات مبتذل رکیک اور معیار ادب و شرافت سے گری ہوئی۔۔۔۔ ہر چند اِس ناول کا موضوع مذمت شراب ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود سرشار نے عالم مستی اور کیفیتِ سکر میں یہ قصہ تحریر کیا ہے۔"[۱]

لطیف حسین ادیب کے مذکورہ خیالات سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ انھوں نے ایک مے نوش کی رکیک حرکتوں کو نمایاں کرتے ہوئے شراب نوشی کے مسموم اثرات کو اجاگر کیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایسے افراد سماج اور معاشرے کے لیے ناسور ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کے۔ کے کھلر بھی ہشو کو ناولٹ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں: "۔۔۔۔ 'ہشو' ایک سیٹھ کی کہانی ہے جسے شراب، لے ڈوبی۔ کہتے ہیں اِس ناول کو پڑھنے کے بعد کئی لوگوں نے شراب پینا اور بیچنا چھوڑ دیا تھا۔"[۲]

زبان و بیان کے لحاظ سے "ہشو" ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے۔ لکھنؤ کی بامحاورہ زبان کو سرشار نے بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ کہانی کے درمیان اشعار کا بار بار استعمال کرنا ناولٹ کے لیے موزوں نہیں، ہر چند کہ فن و تکنیک کے لحاظ سے ہشو، میں مواد فراہم نہیں ہوتے لیکن پھر بھی اسے ابتدائی دور کے ناولٹوں میں جگہ دی جا سکتی ہے۔

کڑم دھم

کڑم دھم (۱۸۹۴) سرشار کا مقبول ترین ناولٹ ہے۔ اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔ سنہ ۱۹۸۲ء میں سیمانت پرکاشن نئی دہلی

۱۔ سید لطیف حسین ادیب: رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری ص ۳۷۰

۲۔ کے۔ کے کھلر: اردو ناول کا نگار خانہ ص ۳۲

نے کتابی شکل میں ایک خوب صورت ایڈیشن شائع کیا ہے۔ یوں تو ناول کے نقادوں کی طرح سید لطیف حسین بھی اسے ناول تسلیم کرتے ہیں جبکہ پریم پال نے اُسے کہانی تک محدود رکھا، لیکن غور و فکر کرنے پر معلوم ہوگا کہ 'کڑم دھم' نہ ناول ہے اور نہ ہی کہانی بلکہ اگر اسے ناولٹ کا نام دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ کیوں کہ "کڑم دھم" کے ذریعہ مسلم معاشرے کی کنواری لڑکیوں کی شادی کے مسئلہ کو پیش کیا گیا، اور ان گوشوں کو اُجاگر کیا گیا ہے جن کی بنا پر لڑکیوں کے رشتے زبردستی کر دیے جاتے ہیں۔ اس طرح سرشار نے مسلم معاشرے کے فرسودہ و بوسیدہ رسم و رواج اور قدیم روایات کو ہدف تنقید بنا کر نئی راہیں استوار کی ہیں۔

"کڑم دھم" ایک نواب زادی کی کہانی ہے جسے سرشار نے پیش کر کے سماج کی غیر شادی شدہ لڑکیوں کے جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ یہ لڑکیاں اپنا ازدواجی رشتہ اپنے مزاج اور اپنی مرضی کے مطابق کرنا پسند کرتی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر شادی کے فرسودہ رسومات کے خلاف بغاوت اور لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی لڑکیوں کے جذبات و نفسیات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ یہ لڑکیاں شعوری طور پر آزاد ہونے کے ساتھ ہی ساتھ مذہبی بندشوں اور تہذیبی قدروں کو عزیز رکھتی ہیں۔

"کڑم دھم" کا پلاٹ سرشار کے ناول 'کامنی' سے ملتا ہے۔ اس ناولٹ کا مرکزی کردار 'نوشابہ' کا ہے جسے ابھارنے کے لیے انھوں نے بھرپور کوشش کی ہے۔ 'نوشابہ' لکھنوی معاشرے میں پروان چڑھنے والی ایک تعلیم یافتہ نواب زادی ہے جو "نواب بہار" نام کے ایک نوجوان سے محبت کرتی ہے۔ اس کی خواہشات کے برعکس نوشابہ کے والد اس کا رشتہ اپنے بھانجے سے کرنا چاہتے ہیں۔ نواب ممتاز دولہا جو فطرتاً آوارہ اور پست ذہنیت کا مالک ہے، 'نوشابہ' کو اپنی زوجیت میں لینے کے لیے بڑی ذلیل حرکتیں کرتا ہے۔ جس میں اُسے ناکامی کے سوا اور کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ گھر کے

دوسرے افراد بھی ممتاز دولہا کے رشتہ کو پسند نہیں کرتے۔ نوشابہ کے والد اپنی لڑکی کے کردار کو مشکوک نظر سے دیکھتے ہیں۔ بہرکیف جب اس کی غلط فہمی دور ہوجاتی ہے تو بڑے ہی ڈرامائی پیرائے میں نوشابہ اور نواب بہادر کا نکاح ہوجاتا ہے۔

"کرم دھم"، جہاں ایک طرف لکھنوی معاشرے کی حقیقی تصویرکشی کرتا ہے، وہیں رشتۂ ازدواج کے لیے لڑکیوں کی رضامندی اور خواہشات کی گنجائش کا خیال رکھتے ہوئے لڑکیوں کے والدین کو کسی لالچ میں آکر لڑکیوں کی شادی کرنے سے گریز اور پرہیز کرنے کا بھی درس دیتا ہے۔ نوشابہ شادی کے ایک روز قبل بڑی جسارت سے اپنے والد کو اپنے فیصلے سے گوش گذار کرتی ہے جہاں ایک تعلیم یافتہ لڑکی کا ذہن و شعور صاف ظاہر ہوتا ہے:

> "۔۔۔۔ میرے پڑھانے لکھانے میں اس قدر روپیہ صرف کر کے مجھے ایک جاہل مورکھ گنوار لٹھ تہمدے کے سپرد کر دینا مجھے مار ڈالنا ہے۔ بلکہ مار ڈالنے سے بدتر۔ جاہل اَن پڑھ کے ساتھ بی بی بن کے رہنے سے مرجانا اچھا۔ ۔ ۔ ۔ پڑھنے لکھنے سے انسان کی آنکھیں کھل جاتی ہیں اگر میں کوئی اَن پڑھ مورکھ، بھگی لڑکی ہوتی تو آپ نے میرا بُرا کر دیا تھا۔ مگر تعلیم نے میری آنکھوں کو عافیت اندیشی کے نور سے منور کر دیا ہے میں اپنا نیک و بد سمجھ سکتی ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ آج شب کو شرعی طور پر نکاح ہوگا۔[۱]

نوشابہ، کامنی کی طرح پرانی قدروں کو پسند نہیں کرتی بلکہ وہ تعلیم یافتہ ہونے

---

[۱] کرم دھم ص ۱۱۳

کے باعث اپنی ازدواجی زندگی سے متعلق بڑی سوجھ بوجھ سے کام لیتی ہے" اسے اپنے خاندان کی عزت کی نسبت اپنی زندگی زیادہ عزیز ہے۔[۱] نوشابہ کے کردار میں زندگی کی حرارت ملتی ہے جو اپنے عزم وارادے پر مستقل مزاجی کا ثبوت دیتی ہے اور معاشرے میں پھیلی فرسودہ روایات کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتی ہے۔

کرداروں کے نشوونما میں سرشار اپنی صلاحیت کا ثبوت دیتے ہیں۔ ہر کردار اپنے طبقہ کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ زبان و بیان خالص لکھنوی ہے۔ اسلوب کی سادگی "کرم دھم" کے حسن کو دوبالا کرتی ہے۔ مکالمے برمحل کرائے گئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کا مخصوص لب ولہجہ اور انداز بیان اس کی اہمیت وافادیت میں چار چاند لگاتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناولٹ اپنے عہد کے مسلم معاشرے کی مستورات بالخصوص غیر شادی شدہ لڑکیوں کی گوناگوں گتھیوں کو سلجھانے میں کامیاب ہے۔

بدر النسار کی مصیبت

"بدر النسار کی مصیبت" (۱۸۹۶) ناولٹ کی ارتقائی منزل میں اپنا مخصوص مقام رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے "بدر النسار کی مصیبت" کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ بعض نقادوں نے اسے ناول، ناولچہ اور طویل افسانہ ثابت کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ لیکن غور وفکر کرنے پر یہی نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ "بدر النسار کی مصیبت" ناولٹ کے لوازمات کو کافی حد تک پورا کرنے میں کامیاب ہے۔ اگرچہ یہ تخلیق ناولٹ کی ساری خصوصیات پوری نہیں کرتا پھر بھی اسے ابتدائی ناولٹ کہنے میں چنداں مضائقہ نہیں۔ چوں کہ "بدر النسار کی مصیبت" میں انھوں نے پردے کی پابندی اور مسلم سماج میں اس سے پیدا ہونے

---

[۱] پریم پال اشک: سرشار ایک مطالعہ ص ۱۶۹

والے خراب نتائج پر زور دیا ہے (جو اپنے عصر کا ایک پیچیدہ مسئلہ ہے) جس کی بنا پر راقم الحروف اسے ناولٹ قرار دیتا ہے۔ جس میں ایک چھوٹے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے سرشار نے اپنے عصری عہد کے اہم مسئلہ کو، ان کے مخصوص پہلوؤں کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔

شرر بھی سرسید احمد کی طرح مسلم معاشرے کی اصلاح کے لیے کوشاں تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے ابتدائی تاریخی ناول مسلم جذبات واحساسات سے سرشار نظر آتے ہیں۔ ان کے تمام ناولوں میں قدیم رسم ورواج اور فرسودہ روایات سے اجتناب کا درس ہے۔

شرر نے "بدرالنساء کی مصیبت" کے ذریعہ 'پردے' کی خراب اور فرسودہ روایات جیسے اہم مسئلہ اور اس کے خراب نتائج کو موضوع بنایا ہے۔ پردے کی مخالفت کا خیال ان کے اپنے زمانہ کے لحاظ سے بڑی حد تک انقلابی تھا۔ گو شرر نے اس میں پردے کی مخالفت کی ہے اور اس کے بھیانک۔ اور خطرناک نتائج دکھانے کی کوشش کی ہے لیکن ان کا یہ بہت ہی مختصر ناول اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوا ہے بلکہ ناقابلِ یقین اتفاقات کا مجموعہ بن کر رہ گیا ہے۔[1] یوسف سرمست کے اس نظریہ سے کسی حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے کیوں کہ فنی نقطہ نظر سے اس میں کئی خامیاں نظر آتی ہیں۔ اگر ان خامیوں سے قطع نظر تجزیہ کیا جائے تو اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے اپنے دور کے ایک اہم مسئلہ کو بڑی جرأت کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ یہ ناولٹ اپنے زمانے کی اصلاحی تحریکات اور انقلابی شعور کی غمازی کرتا ہے۔ یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ اس دور کے لحاظ سے اس موضوع پر لکھنا شرر کا ایک دلیرانہ اقدام تھا جس کے سبب انھیں بڑے لعن طعن برداشت کرنے پڑے۔ یہی وجہ ہے کہ شرر اس کے دیباچہ میں

---

[1] یوسف سرمست: بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۱۲۳

اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"..... اِس مختصر ناول کے شائع ہوتے ہی مجھے بہت سی دشواریوں کا بھی سامنا کرنا پڑا جا بجا اخبارات اور تصانیف میں حملے ہونے لگے ہر شہر اور ہر سوسائٹی میں مجھے الزام دیئے گئے اور جس محل کہ میرا گذر ہوا وہاں گھنٹوں بلکہ پہروں اسی مسئلہ پر گفتگو رہی۔ میں نے اس مختصر ناول کے شائع کرنے کے بعد بڑے بڑے علماء سے بحث کی اور بڑے بڑے صاحب رائے عقلا سے بھی اور اِنہی بحثوں اور صدہا تجربوں کے بعد صاف معلوم ہو گیا کہ طرفدارانِ پردہ میں سے کسی کے پاس سوا اس کے کہ اِنا وجدنا علیہ اٰباءَنا اور کوئی حجت موجود نہیں ہے۔"[1]

"بدر النساء کی مصیبت" کا پلاٹ سادہ مگر بے ربط ہے۔ اس ناولٹ کا مرکزی کردار بدر النساء کا ہے جس کے والدین پرانی قدروں کو عزیز رکھتے ہیں اور پردے کا خاص لحاظ رکھتے ہیں۔

اس ناولٹ کا مقصد دونوں کی بات چیت سے نمایاں ہوتا ہے۔ جب شوکت حسین اس تحریک کے بانی کے بارے میں سن کر کہتا ہے:

"شوکت حسین..... (مسکرا کے) معلوم ہوتا ہے کہ آپ کو اس پردہ کے مسئلہ میں ان سے اتفاق ہے۔

قاسم علی خاں..... ہاں حضرت میں تو مانتا ہوں آپ ہی انصاف فرمائیے کہ محض پردے کی وجہ سے کیسی کیسی دشواریاں پیش آتی

---

[1] مولانا عبدالحلیم شرر: بدر النساء کی مصیبت ص ۱

ماہیں اور (بدر النسار اپنی ساتھ والی کی طرف اشارہ کرکے)
ان غریب عورتوں کی مٹی کیسی خراب ہوتی ہے بخدا اس منحوس
رسم ورواج کو دے کے ہم نے عورتوں کو جانوروں سے بھی
بدتر کر دیا ہے۔

شوکت حسین۔۔۔۔۔ میں تو ایسا نہیں سمجھتا۔ ہم تو اپنی عورتوں کی
اتنی قدر کرتے ہیں کہ شاید ہی دوسری قوم نہ کرتی ہوں گی۔ اب
اس سے زیادہ کیا ہوگا کہ انہیں اپنی عزت سمجھ لیا ہے۔۔۔[1]

جہاں تک کردانگاری کا سوال ہے اِس میں شرر کمزور نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار غیر فطری ہو گئے ہیں۔ بدر النسار جو پردہ نشین ہونے کے ساتھ ہی ساتھ اپنی عزت اور عصمت کا خیال رکھتی ہے اس کی بے زبانی ناولٹ میں خار گذرتی ہے۔ ٹرین میں بھوک وپیاس لگنے کے باوجود بھی وہ اپنے خسر سے کچھ نہیں ظاہر کرتی۔ یہاں تصنع ظاہر ہونے لگتا ہے۔ اس کی بے کسی اور شرم وحیا کی ترجمانی بڑے موثر انداز میں کی گئی ہے۔ "وہ بہو بڑی صبر والی تھی راستے بھر میں سُسر سے اتنا بھی نہ کہا کہ پیاس لگی ہے اور جب بھوک لگتی بسکٹوں کا بکس کھول کے دو ایک کھا لیتی۔ بس یہی کھانا پینا تھا۔ جس پر اس غریب نے سفر کے تین دن کاٹے۔"[2] یہ امر حقیقت سے پرے معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ ایک وضع دار نواب تین روز تک اپنی بہو کے کھانے پینے سے بے خبر رہ سکتا ہے؟ بس شرر نے پردہ نشین عورتوں کے مصائب ظاہر کرنے کے لیے ایسی باتیں گڑھ لی ہیں۔

بدر النسار جب اپنی سسرال نہ پہونچ کر کاظم علی خاں کے یہاں پہونچتی ہے جہاں کاظم علی خاں کے والدین اس بات پر زیادہ برہم ہیں کہ لڑکے نے خاندان اور گھر کی

۱۔ بدر النسار کی مصیبت ص ۲۵

۲۔ ایضاً ص ۲۲

عزت کو بالائے طاق رکھ کر دوسری برادری کی لڑکی کو دلہن بنا کر لے آیا۔ انھیں حالات کی وجہ سے بدرو گھر کے ایک باہری حصے میں قیدیوں کی مانند بٹھا دی جاتی ہے۔

شررنے بدرو کے جذبات کشمکش اور دہشت کی ترجمانی بڑے حقیقی پیرائے میں پیش کی ہے۔ جس وقت کاظم علی خاں پریشان حال بدرو کے پاس پہونچ کر پاؤں دبانے کے لیے حکم دیتا ہے۔ جہاں بدرو گھونگٹ نکالے سر جھکائے اپنی قسمت کو رو رہی تھی۔ ستم آلودہ فرمائش سے مجبور ہو کر بدرو دل ہی دل میں روتی ہوئی پاؤں آہستہ آہستہ دبانے لگتی ہے۔ جس پر کاظم علی خاں کڑک کر کہتا ہے "اجی زور زور سے دباؤ، پٹھان کی بیٹی ہو اور اتنی طاقت نہیں۔"[1] یہ جملہ سنتے ہی بدرو کی کیفیت عین فطری ہوتی ہے۔ سر سے پاؤں تک اسے ایسا جھٹکا لگا کہ وہ مجبور ہو کر ایہ پر لائی گئی بڑھیا سے حالات دریافت کرتی ہے۔ شررنے بڑے حقیقی انداز میں اس واقعہ کی عکاسی کی ہے "۔۔۔۔ لو بی بی تمھیں یہ بھی خبر نہیں۔ کیا ابھی کہیں سے بھاگی چلی آئی ہو۔ فرخ آباد اور کون سا شہر ہوتا۔۔۔؟"[2]

حقیقت کا انکشاف ہوتے ہی بدرالنسار چیخ مار کر بے ہوش ہو جاتی ہے۔ مسلم معاشرے کی ایسی لڑکیوں کے جذبات کی ترجمانی کے ساتھ ہی ساتھ قاسم علی خاں کے کردار سے اپنا مقصد بیان کیا ہے قاسم علی خاں معاشرے کے رسم ورواج اور روایات کو موردِ الزام ٹھہراتا ہے۔ بدرالنسار کو دلاسا دیتے ہوئے وہ کہتا ہے:

"افسوس بھولی اور بے زبان لڑکیو! اس میں تمھاری کوئی بھی خطا نہیں سارا قصور سوسائٹی کا ہے۔ سوسائٹی کی ان جاہلانہ رسوم

---

[1] بدرالنسار کی مصیبت ص ۳۴

[2] ایضاً " ص ۳۵

سے جو نہ ہو تھوڑا ہے۔ کیا کیا نہ ہوا۔ ابھی کیا کیا نہ ہوگا؟ تم کو

بنانا۔ اسلام نے تم کو برابر سے حقوق دیئے مگر جاہلانہ رسم پردہ نے

تمھیں بے جان جانا اس سے بدتر کر دیا۔،، ؎۱

قاسم علی خاں کی باتیں سننے کے بعد ایک شریف با عصمت لڑکی کی اپنے میکے یا سسرال بھجوانے کی ضد حقیقت پر مبنی ہے۔

بدر النسار کو اپنے خاندان کی عزت اور اپنی عصمت کا خیال ہے۔ وہ قاسم علی خاں سے اصرار کرتی ہوئی کہتی ہے "ورنہ بڑی بدنامی ہوگی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ مگر اتنا کیجئے کہ مجھے جس حال میں ہوں وہاں پہونچا دیجئے لکھنؤ یا حیدرآباد میں پہونچا یئے۔،، ؎۲

مرکزی کردار کے علاوہ قاسم علی خاں کا کردار جدید شعور و نئی ذہنیت کی غمازی کرتا ہے۔ کبریٰ بیگم کا کردار ناقص العقل عورتوں کی زندہ مثال ہے۔ جبکہ عسکری ایک سعادت مند ذوالدین کا متین فرمانبردار لڑکا ہے جسے بس ایک حسین و جمیل عورت کے ہاتھ سے نکل جانے کا قلق رہتا ہے۔

پورا ناول اتفاقات پر منحصر ہے۔ پردہ کی مخالفت میں شرر نے حقیقت نگاری کو پس پشت ڈال دیا ہے جس کے باعث یہ ناول فنی نقطہ نظر سے مجروح ہوتا گیا۔ "بدر النسار کی مصیبت" میں سماج کا ایک اہم مسئلہ ضرور اٹھایا گیا ہے۔ مگر واقعہ نگاری کے چکر میں کردار غیر فطری بن گئے۔ پردہ کی وجہ سے دشواریاں پیدا کرنا شرر کا شرب ہے اور بالخصوص "پردہ" کی آڑ میں ایسا واقعہ پیش کرنا دریدہ مولانا عبدالحلیم شرر کا پردہ کے تئیں بغاوت محض ہے۔

؎۱ بدر النسار کی مصیبت ص ۴۳

؎۲ ایضاً " ص ۴۳

مکالمہ نگاری، زبان و اسلوب کسی حد تک بہتر ہیں۔ مکالمہ طویل ہیں۔ جو قاری کو گراں گذرتے ہیں۔ مجموعی طور پر انھوں نے ناولٹ میں سماج کے ایک مسئلہ پردہ کو لے کر اور کم عمری کی شادی، تعلیم و تربیت کا فقدان جیسے پہلوؤں پر بخوبی روشنی ڈالی ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، برتاؤ اور مکالمہ کے لحاظ سے خامیاں ہی نظر آتی ہیں۔ بدلحاظ فنی نقطۂ نظر سے ناولٹ کی کسوٹی پر کھرا نہیں اترتا۔ تاہم ناولٹ کے ارتقاء میں اسے ابتدائی نقوش کہنے سے انکار نہیں۔

ایک شاعر کا انجام 'ایک شاعر کا انجام' (۱۹۱۳) نیاز فتح پوری کا رومانی ناولٹ ہے۔ جس پر ناقدین افسانہ، طویل افسانہ، ناول اور ناولٹ کی مہر ثبت کرتے ہیں۔ یوں تو خود نیاز نے اسے فسانہ تسلیم کرتے ہوئے دیباچہ میں ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ یہ ایک نوجوان شاعر کے جذبات کیفیات کا "فسانہ درد" ہے۔ جس کا مطالعہ وہی حضرات کر سکتے ہیں جو حساس طبیعت کی خوبی کے ساتھ نگاہ درد مند اور دل مبتلا کے حامل ہوں۔ ضروری نہیں کہ ہم اس تخلیق کو نیاز کے نقطۂ نظر ہی سے دیکھیں۔ جہاں تک اس کی ترکیب، لطافت بیان، پاکیزگی تخیلات کی پیش کش کا سوال ہے، اسے صرف اتفاق ہی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن بطور سخن اسے پرکھنا محققین حضرات کا کام ہے کہ وہ ناولٹ کی کسوٹی پر پرکھیں۔ بہر کیف 'ایک شاعر کا انجام' میں وہ خصوصیات مضمر ہیں جس کی بنا پر اسے طویل افسانہ یا ناول نہ کہہ کر ناولٹ کہنا زیادہ درست ہوگا۔ "ایک شاعر کا انجام" کے ذریعہ زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ بے جوڑ شادی اور محبت میں پیش آنے والے مصائب اور پریشانیوں کے مخفی پہلوؤں کو مختصر کینوس پر اجاگر کیا گیا ہے۔ اس لیے راقم الحروف اسے ناولٹ قرار دیتا ہے۔ علی عباس حسینی اسے خالص رومانی ناول تصور کرتے ہیں۔[1]

---

[1] علی عباس حسینی : ناول کی تاریخ و تنقید ص ۳۹۲

جبکہ امیر عارفی اسے طویل کہانی کا نام دیتے ہیں۔[1] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی "ایک شاعر کا انجام" اور "شہاب کی سرگذشت" کو ناولٹ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: "یہ اتنی مختصر ہیں کہ ان کو زیادہ سے زیادہ ناولٹ ہی کہا جا سکتا ہے۔ ان کا مقصد سوشل ہے اور وہ خاص نئے اخلاقی نقطہ نظر کو واضح کرتی ہیں۔۔۔"[2]

ڈاکٹر سید شاہ علی "ایک شاعر کا انجام" کو مواد اور موضوع کے لحاظ سے ناولٹ تسلیم کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

"(ایک شاعر کا انجام) کانن ڈائل کی "مہمات اور شرلاک ہومز" سن اشاعت ۱۸۹۲ء کے اثر کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ نیاز صاحب ٹامس ہارڈی، ٹیگور، ہندی شاعری، کانن ڈائل ابوالکلام آزاد وغیرہ سے بے حد متاثر ہیں۔۔۔"[3]

مذکورہ بیانات سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ "ایک شاعر کا انجام" بنیادی طور پر ناولٹ ہی ہے دیکھنا یہ ہوگا کہ نیاز کی یہ تخلیق اجزائے ترکیبی کے لحاظ سے کہاں تک ناولٹ کے لوازمات کو پورا کرتا ہے۔ زیر بحث ناولٹ میں زندگی اور سماج کے اہم مسئلہ افلاطونی عشق اور بے جوڑ شادیوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ ناولٹ کا پلاٹ تعمیر کرنے میں نیاز نے اپنے مخصوص نقطہ نظر کو ملحوظ رکھا ہے۔ حمیدہ ایک تعلیم یافتہ اور شاعرانہ مزاج رکھنے والی خاتون ہے۔ جس کی شادی ایک جاہل مطلق سے کر دی جاتی ہے۔

---

[1] ڈاکٹر امیر عارفی: نیاز فتح پوری ص ۱۱۳

[2] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۲۰۳

[3] ڈاکٹر شاہ علی: نیاز کی ناولٹ نگاری مشمولہ سبب شمارہ ۴ ص ۲۸۲

کردار نگاری کے لحاظ سے اس ناولٹ کا کوئی بھی کردار کامیاب نہیں دکھائی دیتا، کیوں کہ یہ کردار ہمارے سماج کے جیتے جاگتے انسان معلوم نہیں ہوتے۔ اگر نیاز صاحب ذرا بھی احتیاط سے کام لیتے تو ان کے کرداروں میں جان آجاتی یا دوسرے لفظوں میں فطری ارتقاء کا جوہر نظر آتا۔

ناولٹ کا مرکزی کردار افضال ہے جس کے گرد کہانی چلتی ہے۔ افضال فطرتاً حساس اور شاعرانہ مزاج کا حامل ہے۔ اسے حسن اور فطرت سے انتہائی لگاؤ ہے۔ اگر اس کی شخصیت کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں ہوگا کہ ہمارے سماج میں ایسے انسان شاذ و نادر ہی ملیں گے۔ عجیب و غریب کردار ہے جو اس قدر حسن پرست ہے کہ حمیدہ پر پہلی نظر پڑتے ہی اپنے دل کو مضطرب اور بے چین پاتا ہے۔

افضال کا کردار اپنے ارتقائی مراحل سے گذرنے کے بجائے اتفاقات اور حادثات کی نذر ہو جاتا ہے۔ جب تک وہ پھولوں کو سونگھ کر سانس نہیں لیتا، اسے نیند نہیں آتی لیکن جب ایک روز اس کا دوست اس کے لیے کچھ کلیاں خرید کر اس کے کمرے تک پہونچتا مگر پتہ نہیں افضال کس خیال میں غرق رہتا ہے کہ اسے دیکھ کر بے اختیار خوشی سے "یہ آپ کیا لے آئے" کہتے ہوئے لے کر مسرور ہو جاتا ہے۔ کیا اسے علم غیب تھا کہ وہ پہلے سے ان کلیوں کے بارے میں جانتا تھا؟ اس طرح کی منطق اس کے کردار کو مسخ کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ دوسرے موقع پر جب وہ لکھنؤ چھوڑ کر بمبئی پہونچتا ہے۔ جب اتفاق سے مظفر صاحب کی لڑکی سے ملاقات ہوتی ہے تو وہ اس کی تحریر سے اس قدر متاثر ہوتا ہے کہ اپنے اصول اور کردار کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ نیاز نے بالخصوص اس وقت کا منظر بڑے بھونڈے انداز میں پیش کیا ہے جب افضال رقیہ کے حسن کی تاب نہ لا کر صرف جسم کے مس ہونے پر بے ہوش ہو کر گر پڑتا ہے۔ یہاں حقیقت نگاری کے بجائے بناوٹ صاف دکھائی دینے لگتی ہے۔ انھوں نے ایک نوجوان کے جنسی جذبات کو اجاگر

کرنے کی کوشش تو کی ہے مگر وہ سماں بالکل داستانی ہیرو جیسا معلوم پڑتا ہے۔ ہوش میں آنے پر افضال کا بڑی سنجیدگی سے کہنا کہ "آپ مجھے کیوں مجوب و برباد کر رہی ہیں"[1]

اِس بات پر رقیہ کا یہ جواب دینا کہ "جس شخص کی جان اور ساری زندگی آپ برباد کریں، اس کو اِس قدر مجوب کرنے کا بھی حق حاصل نہیں ہے۔"[2]

المختصر افضال کا کردار گڑھا ہوا اور تخیلی ہے جہاں نیاز فتحپوری اپنے مخصوص انداز ورجحان کو پیش کرتے ہیں۔ وہیں کردار نگاری کے سارے حسن سے بے اعتنائی برتی جس کی وجہ سے افضال کا کردار غیر فطری بن گیا ہے۔

حمیدہ ایک تعلیم یافتہ اور سنجیدہ مزاج خاتون ہے جو گوناگوں خصوصیات کی ملکہ ہے، اس کے ارمانوں اور دلی خواہشوں کا خون اس وقت ہوتا ہے جب وہ ایک غیر مہذب جاہل مطلق سے بیاہ دی جاتی ہے۔ شادی کے ایک ماہ بعد اس کی حالت متغیر ہونے لگتی ہے اور جب برداشت سے گذر جاتی ہے تو وہ اپنی سہیلی کو اپنی دلی کیفیات سے باخبر کرتی ہے۔ حمیدہ ایسی پڑھی لکھی شائستہ خاتون کی نمائندگی کرتی ہے جو سماج کے رسم و رواج اور روایات پر قربان کر دی جاتی ہیں۔ زبیدہ کو لکھا گیا خط اس کے دلی کیفیات اور اس کی اس کشمکش کا عکاس ہے وہ لکھتی ہے:

> "باریک ریشم کے دوپٹہ کو خاردار جھاڑی میں الجھاؤ اور پھر کھینچ کر دیکھو، آہ، میری روح اِس سے زیادہ مجروح اِس سے بہت زیادہ پاش پاش ہے۔ نہ وہ ولولے نہ حوصلے، آہ وہ امنگیں جن کو میں سمجھتی تھی کہ صرف پوری ہونے کے لیے ہے۔ اب کہاں؟

---

[1] ایک شاعر کا انجام ص ۵۱

[2] " " " ص ۵۱

ساتھ اس کا ہوا ہے، جس کی میری ذات نفرت کلی میرے کو الف
سے استبعاد حقیقی ہے صحبت ان لوگوں کی ہے، جو درندے صحیح معنی
میں درندے۔،،[1]

حمیدہ کو اپنی شادی کے بعد، پورے ہونے والے وہ شیریں خواب، جس کی پذیرائی کے لیے اس کا دل دھڑک رہا تھا۔ ان کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہے۔ بارہ کے گھنٹے نے وہ چیز میرے سامنے لاکر کھڑی کر دی۔ ۔ ۔ ۔ میری پُر ہیجان روح کا جوش و خروش، آمادہ منتظر تھا۔ ابھی اپنے ہنگامہ ہستی کے تماشہ میں مصروف تھی کہ اس مرغ زندیں سے یہ آواز آئی۔

"بارہ کا ٹیم (ٹائم) ہو گیا، جرا (ذرا) منھ تو۔ ۔ ۔ ۔ ننھے صور شاید اس درجہ قیامت خیز نہ ہو جیسا حشر انگیز یہ جملہ میرے حق میں ثابت ہوا۔ اس مہلک و جاں گسل ٹیم نے فیصلا آخر سُنا دیا۔ ۔ ۔ ۔ اس کے بعد کیا ہوا؟ غیظ و غضب کی وہ انتہائی حد، جہاں تک پہنچنے کا مجھے کبھی تجربہ نہ ہوا تھا میں نے پالی۔ اور نہایت جرأت کے ساتھ میں نے، نفرت ظاہر کی۔ ۔ ۔ ۔،،[2]

یہی نہیں بلکہ وہ بے میل شادی کی مذمت کرتی ہوئی ان لوگوں کو نشانہ بناتی ہے جو دولت کی لالچ میں اپنی بیٹیوں کے ارمانوں کا خون کرتے ہیں، ملاحظہ ہو:

"جہاں جملہ تکالیف میرے لیے مہیا ہیں کیا ایسا ایجاب و
قبول تخیلات ازدواج میں شمار ہونے کے قابل ہے، جائداد
کی مجھے پرواہ نہیں۔ ۔ ۔ ۔ مگر میں تو اپنی روح کی اذیت سے

---

[1] ایک شاعر کا انجام ص ۵
[2] " " " ص ۷

گھبراتی ہوں۔ ۔۔ [1]

لکھنؤ واپس آنے پر، افضال کے فراق میں سرگرداں ہونا، اور اخبار میں مرنے کا اشتہار دلانا، اس بات کا بین ثبوت ہے کہ وہ افضال کے عشق میں رقیہ سے شکست کھانا نہیں چاہتی بلکہ افضال کے ذہن پر ہر وقت مسلط رہنا چاہتی ہے۔ رقیہ کی موت کے بعد بمبئی پہونچنا اور افضال کے ان جملوں پر زہر کھالینا جس کے باعث اس کے دل کو شاق گزرتا ہے، اس کی سچی اور بے لوث محبت کی زندہ مثال ہے۔

یوں تو ناولٹ کے سارے کرداروں پر جذباتی کیفیت غالب ہے۔ پھر بھی نیاز نے حمیدہ کے دل کی ترجمانی بڑی فنکارانہ چابکدستی سے کی ہے جو مسلم معاشرے کی ان لڑکیوں کے جذبات و کیفیات کی سچی تصویر کشی ہے، جن کی شادیاں مزاج اور مرضی کے خلاف عذاب بن جاتی ہیں۔

رقیہ شاعرانہ مزاج رکھتے ہوئے بھی خود غرضی کا ثبوت دیتی ہے۔ افضال کو اپنے حُسن، ناز و ادا سے گرہ گیر کرنے میں کامیاب ہے۔ مگر نیاز بڑے بھونڈے انداز میں دونوں کی ملاقات ایک کمرہ میں دکھاتے ہیں۔ عورت کے جنسی جذبات اور اس کے جسم و اعضا کے تذکرہ کے باعث قاری پر لذتیت اور شہوانیت کا جذبہ قائم ہونے لگتا ہے۔ ایک شریف خاندان کی لڑکی اپنی شادی کے لیے ایسا کچھ نہیں کر سکتی۔ جسے نیاز نے پیش کیا ہے۔

"افضال کے جسم سے کوٹ اور رقیہ کے بدن سے برقعہ جدا تھا۔ اس کا گریبان کھلا تھا اس کا دوپٹہ شانوں سے ڈھلا تھا، ایک بیہوش تھا تو دوسرا اپنی رسائی قسمت پر غش تھا۔ افضال لیٹا تھا اور اس کا سر رقیہ کے زانو پر تھا۔ رقیہ بیٹھی تھی اور رومال سے اس کی پیشانی کا پسینہ پونچھ رہی تھی اب اس سے زیادہ حسن کی اور کیا فتح ہو سکتی ہے۔ آدھ گھنٹہ

---

[1] ایک شاعر کا انجام ص ۵۱

تک رقیہ جس طرح اس کا جی چاہا اس حسن بے ہوش سے لطف اٹھاتی رہی اور ایسی مستغرق مسرت رہی کہ اس کو ذرا بھی فکر اس بات کی نہیں ہوئی کہ کسی طرح یہ ہوش میں تو آجائے۔[1] نیاز عورت کے حسن، اس کی دلفریبیاں اور اس کی جنسی خواہشات کو پیش کرتے ہوئے خود لذتیت کے شکار ہو گئے ہیں۔ ورنہ افضال کے بیہوش ہونے پر اس کے جسم کو اپنی زلفوں سے ہوا دینا اور گھبراہٹ یا اسے ہوش میں لانے کے بجائے اپنی حنائی انگلیوں سے اس کی پیشانی پر ہاتھ رکھ کر مسرور ہونا، ہمارے معاشرے کے بجائے داستان اور مثنوی کی دنیا میں پہونچاتا ہے۔ البتہ اخبار کے اشتہار کے بعد افضال کا لکھنؤ واپس ہونے کا ارادہ کرنے پر رقیہ کے اندر کی عورت کا زندہ ہونا فطری ہے۔ "وہ ڈرتی تھی کہ حمیدہ کا حسن بیباک اس کو چھین نہ لے اس لیے لطائف الحیل سے اس کے جذبات کو روکنا چاہتی تھی۔"[1]

رقیہ کو موت کے آغوش میں سُلا دینے کا مقصد صرف افضال کے افلاطونی عشق اور دیوانگی کو پیش کرنا ہی نیاز کا معین مقصد ہے۔ ضمنی کردار اپنا فرض انجام دینے کے بعد "عنقا" ہو جاتے ہیں۔ جو ناولٹ کے فن کی ایک خاص خوبی ہے۔ کرداروں پر بحث کرتے ہوئے یوسف سرمست لکھتے ہیں:

> "ایک شاعر کا انجام" کی کمزوری ہے کہ اس میں کردار اپنے آپ کو جذباتی ہیجانات کے حوالے کر دیتے ہیں اور اس طرح اپنی انسانیت کھوتے نظر آتے ہیں۔"[2]

زبان و بیان اور مکالموں کے لحاظ سے نیاز نے اپنا سارا زور انشا ہی پر صرف کیا ہے۔ فارسی تراکیب کی زیادتی، پر شکوہ اور ثقیل الفاظ قاری کے ذہن پر بار گذرتے ہیں۔ زبان و بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ کہانی بیان کرنے کے بجائے ان کا مقصد

---

[1] نیاز فتح پوری : ایک شاعر کا انجام ص ۵۹

[2] ڈاکٹر یوسف سرمست : بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۱۴۳

صرف انشاء پردازی کی شان دکھانا ہے۔ ظاہر ہے ناولٹ کا فن ایسی زبان برداشت نہیں کرتا۔ اس لحاظ سے بھی نیاز کامیاب نظر نہیں آتے۔

مجموعی طور پر "ایک شاعر کا انجام" کو رومانی ناولٹ میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ مگر پلاٹ کی کمزوری، کرداروں کے تلوّن اور مبالغہ آمیز قصہ کے پس منظر میں یہ محض اتفاقات کا امتزاج ہے۔ جذباتی اور ہیجانی کیفیت صاف ظاہر ہے۔ زبان و بیان کے لحاظ سے یہ ناولٹ ایک "انشائیہ" معلوم ہوتا ہے۔ البتہ نیاز فتح پوری نے ناولٹ کے ارتقاء میں ایک ایسے طرزِ تحریر کی بنیاد رکھی ہے جو اپنے عہد کے متوسط مسلم گھرانے کی تعلیم یافتہ لڑکیوں کی بے میل شادیوں کے بُرے نتائج جیسے اہم مسئلہ پر روشنی ڈالتی ہے۔

شہابؔ کی سرگذشت

"شہاب کی سرگذشت" (۱۹۱۳ یا ۱۹۱۷) "ایک شاعر کا انجام" کی طرز پر لکھا گیا ایک ناولٹ ہے لیکن اس کا رجحان اور موضوع قدرے مختلف ہے۔ اس کے سنۂ اشاعت کا صحیح پتہ تلاش و جستجو کے بعد بھی معلوم نہیں ہو سکا "لیکن تبصروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ۱۹۱۳ء یا ۱۹۱۷ء کا ہے۔ دونوں کی (ایک شاعر کا انجام اور شہاب کی سرگذشت) زبان کے فرق سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔"[۱]

"ایک شاعر کا انجام" جسے محققین و ناقدین ناول، طویل ناول، افسانہ اور ناولٹ قرار دیتے ہیں ٹھیک ایسی ہی مختلف رائے "شہاب کی سرگذشت" پر بھی دی ہیں۔ نیاز از خود اسے طویل افسانہ قرار دیتے ہیں۔ لیکن اگر ناولٹ کی تعریف اور تکنیک کو ملحوظ رکھتے ہوئے تجزیہ کیا جائے تو "شہاب کی سرگذشت" ناولٹ کے فن پر کھرا اترتا ہے۔ چوں کہ ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ محبت ازدواج

---

[۱] ڈاکٹر سید شاہ علی: نیاز کی ناولٹ نگاری بشمول سیپ پاکستان شمارہ ۳ ص ۲۷۹

اور معاشرے کی تعمیر کے مخصوص پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ موضوع، مواد اور برتاؤ Treatment کے لحاظ سے اسے ناولٹ کہنا درست ہوگا۔

"بقول ڈاکٹر سید شاہ علی "ناولٹ کی حیثیت سے ایک شاعر کا انجام جتنی خام تصنیف ہے اتنی ہی پختہ اور کامیاب 'شہاب کی سرگزشت' ہے۔"[۱]

شہاب کا عشق نیم افلاطونی ہے۔ نیاز کا یہ ناولٹ "افلاطون کے ان مکالمات کی یاد دلاتی ہے۔ جو سمپوزیم Symposium کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔ اس میں افلاطون نے تاریخی، حقیقی اور فکری پہلو کو برقرار رکھنے کی سعی کی ہے اپنے نظریئے کو آسان ترین پیرائے میں انتہائی وضاحت سے پیش کیا ہے۔ لیکن یہ قابل لحاظ ہے کہ نیاز نے باوجود اس کی ڈرامائی مکالمات Dramatic Dialogue کی ہیئت کو اپنانے کے، موضوع کے اعتبار سے صرف اس کے مرکزی خیال کو لیا ہے۔"[۲]

'شہاب کی سرگزشت' کا مطالعہ کرنے پر ایک بات ابھر کر سامنے آئی ہے وہ یہ کہ نیاز کا یہ کارنامہ افلاطون کے مرکزی خیال جیسا ہے مگر دونوں کے نقطہ نظر میں فرق ہے۔ افلاطون کے مطابق مرد کے لیے عشق کم درجہ اور صرف جذبۂ تولید کی آرزو کا ماحصل ہے جبکہ نیاز کا فلسفہ منفرد یعنی معشوق سے نکاح نہ کیا جائے کیوں کہ نکاح کے بعد محبت کا وہ جذبہ پست ہو جاتا ہے۔ گویا ایسی عورت سے نکاح کرنا جو اس کا معشوق ہو۔ وہ محبت موت کے مصداق ہے۔

ناولٹ کے صفحہ اول ہی پر قاری کی نگاہ مبذول کرائی گئی ہے اور اس تخلیق کو بیسویں صدی کا "معجزہ ادب" کہا گیا ہے۔ مطالعہ، جزئیات، تجزیہ کردار، تخیل کی نزاکت اور اس کے

۱۔ ڈاکٹر سید شاہ علی: نیاز کی ناولٹ نگاری بشمولہ سیپ پاکستان شمارہ ۴۰ ص ۲۸۱

۲۔ ایضاً " ص ۲۸۱/۸۲

بنیادی عنصر کی طرف اشارہ کیے گئے ہیں۔ نیاز کے ہمعصر ناولٹ نگار مجنوں گورکھپوری "شہاب کی سرگذشت" پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نیاز کو محض رومان نگار سمجھنا غلطی ہوگی اردو میں وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے افسانے میں Fiction نفسیاتی تجزیے اور کردار نگاری کو اہمیت کے ساتھ داخل کیا۔"[1]

رومانی تحریک یا دوسرے لفظوں میں ادب لطیف والوں کے یہاں حقیقت نگاری کے برعکس جذبات نگاری کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ وہ پرانی تہذیب اور اس پر عمل پیرا اصول کو منتشر کر کے فطرت کی پرستش کرتے ہیں۔ امیر علی لکھتے ہیں:

"وہ تہذیب کی مروجہ پابندیوں کو توڑ کر فطرت کی پرستش کرتے ہیں اور جذبات کی تسکین کے لیے تخیلی دنیا کا سہارا لیتے ہیں۔ وہ عقل کے بجائے جذبات کے ہاتھ میں اپنی باگ ڈور دے دیتے ہیں۔"[2]

یہی وجہ ہے کہ نیاز فتحپوری کی شخصیت 'شہاب' کے نظریات اور افکار و خیالات کے توسط سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر سلیقے سے کی گئی ہے اس میں 'ایک شاعر کا انجام' جیسے نقائص نہیں ملتے۔

پلاٹ کے بعد اگر کردار نگاری پر غور کیا جائے تو سب سے پہلے نگاہ مرکزی کردار شہاب پر مرکوز ہوتی ہے۔ جس کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ یوں تو نیاز نے اس کردار کے اندر دنیا و مافیہا کی تمام خوبیاں مدغم کر دی ہیں تاکہ کسی پہلو سے کوئی خامی نہ رہ جائے اس کے اوصاف، نظریات

---

1. بحوالہ ڈاکٹر امیر علی : نیاز فتحپوری ص ۱۳۵
2. ایضاً " ص ۱۲۵

بیان کرتے ہوئے "شہاب کا تعارف کرایا ہے۔

نیاز کا یہ کردار کسی حد تک ان کا اپنا کردار ہے۔ ورنہ ہمارے سماج میں اتنی خوبیوں سے پُر اشخاص چراغ لے کر ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملیں گے، چوں کہ انھیں اپنا نقطہ نظر واضح کرنا تھا اس لیے نیاز نے اپنے کردار کی تخلیق میں کسی طرح کی کمی نہیں چھوڑی، اسے فطرت کے نظارے کے علاوہ کتب بینی، فن مصوری، موسیقی سے زیادہ رغبت رہتی ہے، دلچسپی ہی نہیں رکھتا بلکہ اس پر اسے قدرت حاصل رہتی ہے۔ وہ اپنے دوستوں کو ہمیشہ انھیں چیزوں کے مطالعہ اور مشاہدے کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اپنے ایک دوست سے کہتا ہے: "ایک سنجیدہ شخص کے لیے مطالعہ کتب و نقاشی سے بہتر شغل اور کوئی نہیں۔" [۱]

محبت اور نکاح سے متعلق اس کا اپنا ایک فلسفہ ہے وہ دونوں کو بالکل جداگانہ سمجھتا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دوست محمود کو اپنا مخصوص نظریہ بیان کرتے ہوئے سمجھاتا ہے:

> "محبت و نکاح دو مختلف چیزیں ہیں، نکاح کا تعلق محبت سے بالکل نہیں ہے، صرف معاشرے سے ہے اس لیے وہ (سکینہ) معاشرتاً کسی دوسرے کی ہو سکتی ہے لیکن روحانی لحاظ سے وہ تمھاری ہے اور ہمیشہ تمھاری رہے گی۔" [۲]

شہاب اپنے فلسفی رنگ میں "محبت" کو واضح کرتے ہوئے محمود کو سمجھاتا ہے:

> "میرے نزدیک محبت نام ہے ایک بے غرض انہماک کا ایک خود فراموش محویت کا جو پیدا ہو حسن کو دیکھ کر خواہ وہ حسن ظاہری ہو

---

[۱] شہاب کی سرگذشت ص ۵

[۲] " " ص ۱۸

یا باطنی، واضح ہو یا غیر واضح، زمین میں ہو یا آسمان میں رہا یہ امر کہ محبت کرنے والا محبوب سے مل جانا چاہتا ہے یا نہیں اور یہ خواہش فطری ہے یا غیر فطری، اس کے متعلق میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ وہ شخص جس کی محبت اس بات پر مجبور کرے۔ حقیقتاً محبت نہیں ہے بلکہ وہ ایک جذبۂ شہوانی ہے اور اس لیے غیر فطری نہیں۔،، ۱

یہی نہیں بلکہ "محبت" کا تجرباتی بیان ملتا ہے۔ جسے وہ مثالوں کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ گویا نیاز نے اسے پورا فلسفی بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ عورتوں سے متعلق اس کی رائے سے اتفاق کرنا بہتر نہیں۔ کیوں کہ نظریات اور تصورات تخیلی اور تصوراتی ہیں کیوں کہ اس کی زندگی میں اتنے قریب کوئی عورت ایسی نہیں آئی۔ شہاب کا ساحل اپالو پر عورتوں کا جانا صرف نمائش، آرائش اور زیبائش کی نمود ہی سہی لیکن وہ ان عورتوں کے ساتھ مردوں اور بچوں نہیں دیکھتے جو بمبئی کی نسوانی آبادی کے ساتھ ظلم کے مترادف ہے، جس کا ایک قومی محرک گنجان فلیٹوں کی گھٹن سے عارضی ہی، نجات کی خواہش بھی ہے۔،، ۲

شہاب کا عورتوں سے متعلق یہ فلسفہ سراسر غلط ہے۔ ماہر نفسیات جو عورتوں کی نفسانی کے بارے میں گراں قدر نظریات رکھتے ہیں۔ انھیں معلوم ہوگا کہ عورتیں اپنے حسن کی نمائش جس کے لیے وہ سولہ سنگار کیے رہتی ہیں۔ تعریف و تحسین سے زیادہ عورتوں کے مابین مطابقت کا جذبہ زیادہ ہوتا ہے۔ اس کا اثر مردوں پر ہوتا ہے یعنی یہ داد، علت نہیں

---

۱ شہاب کی سرگذشت ص ۳۰/۱۹

۲ ڈاکٹر سید شاہ علی نیاز کی ناولٹ نگاری ص ۲۸۶

نہیں معلوم ہے۔ ،،[۱] دوسری بات جو ذہن میں ابھر کر سامنے آتی ہے کہ شہاب جیسا فلسفی جو آزاد خیال اور مذہب کی پابندیوں کا معترض ہے وہ کیوں کر ایسا تصور کر سکتا ہے۔ کہ عورتیں چہار دیواری کے اندر مقید رہیں بقول امیر عارفی "نہ نظریات نیاز کے خود اپنے ہیں، وہ عورت کو گھر کی زینت سمجھتے ہیں۔ اس کے آگے ان کے یہاں عورت کا کوئی مصرف نہیں۔ ،،[۲] نیاز، شہاب کو اعلیٰ درجہ کا فلسفی دکھانے کے لیے ایسی باتیں، اس طرح کراتے ہیں کہ قاری کے ذہن میں برابر سوالات اٹھتے رہیں۔ کہیں کہیں وہ غلو کی حد سے بھی تجاوز کر جاتے ہیں۔

شہاب اس قدر رومان پسند ہے کہ اس کے دماغی تسلط کو ظاہر کرنے میں نیاز نے بڑی جدوجہد کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے مشفق محمود کو مشورہ دیتے ہوئے کہتا ہے:

> ,, میں چاہتا ہوں کہ تم طلوع و غروب کے مناظر دیکھو اور ان میں جذب ہو جاؤ۔ تم ایک پھول کو شاخ پر جھومتا ہوا دیکھو اور کائنات کو فراموش کر دو۔ تم پانی کو دیکھو اور تڑپو۔۔۔۔ چاند کو دیکھو اور بے قرار ہو جاؤ۔ یہاں تک کہ تمھاری ہر نظر تمھارے لیے ایک دفتر جذبات ہو جائے ،، اور تم اپنے وجود کو بالکل بھول جاؤ۔ ،،[۳]

نیاز فتح پوری ناولٹ کو منتہا پر پہونچانے کے لیے شہاب کی ملاقات ایک غریب

۱؎

۲؎ ڈاکٹر سید امیر علی : نیاز فتح پوری ص ۱۳۱

۳؎ شہاب کی سرگزشت : ص ۱۵

لڑکے سے کراتے ہیں، جس کے سر سے سایۂ پدری اٹھ چکا ہے۔ اس کے حالات سے اس قدر متاثر ہونا عین فطری ہے۔ اسی لیے اختر سے محبت ہونے کے باوجود، شہاب لڑکے کی بیوہ ماں سے نکاح کرتا ہے تاکہ ان بچوں کی کفالت کر سکے، چوں کہ اس کے نزدیک نکاح کا تعلق معاشرے سے ہے۔ شہاب طفیل سے اپنی شادی سے متعلق اپنا نظریہ بیان کرتا ہے اور دلیل کے ساتھ سوسائٹی کی اہمیت اور افادیت پر روشنی ڈالتا ہے۔

نیاز نے شہاب کا عقد ایک بیوہ سے کرا کر اپنے عصری معاشرے کے ایک اہم اور پیچیدہ مسائل کا حل تلاش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ شہاب جو اپنے فلسفہ کے مطابق 'نکاح' کی اہمیت و افادیت اسلامی نقطۂ نظر سے صرف اس لیے تسلیم کرتا ہے تاکہ معاشرے کی بیوہ عورتیں اور یتیم بچوں کی کفالت صحیح طریقے سے ہو سکے۔ امیر علی لکھتے کہ: "نکاح محبت اور سوسائٹی کی تعمیر پر جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ وہ اسلامی عقائد پر مبنی ہے۔۔۔"[۱]

یوں تو نیاز نے شہاب کے کردار کی پیکر تراشی میں اپنا سارا زور تاثر، عمیق مطالعہ و مشاہدہ صرف کرنے کی کوشش کی ہے مگر شہاب، جیسا کردار ہمارے معاشرے کا جیتا جاگتا کردار معلوم نہیں پڑتا۔ اس ناولٹ کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ یہ کردار کسی دوسری دنیا کا معلوم ہوتا ہے۔ وہ دنیا شاید نیاز کی اپنی دنیا ہو جو ان کے ذہن اور دل تک محدود ہے۔

شہاب کے بعد اگر کوئی کردار اپنی افادیت رکھتا ہے تو وہ ہے اس کا دوست محمود اور اداکارہ اختر۔ سکینہ کا کردار متوسط گھرانے کی ایک پڑھی لکھی، صابر خاتون کا ہے جو بڑی حد تک کامیاب ہے۔ محمود، شہاب کا جگری دوست ہوتے ہوئے بھی اس کے

---

[۱] شہاب کی سرگذشت: ص ۱۳۳

نظریے سے اتفاق نہیں کرتا۔ اس فلسفی کے برخلاف محمود کے کردار میں کچھ جان ضرور ہے
یہی وجہ ہے کہ شہاب کے سمجھانے سے وہ ذہنی طور پر اس کی باتوں سے اتفاق تو کرتا ہے
مگر اپنے دل اور محبت کے ہاتھوں مجبور رہتا ہے۔ مگر یہی محمود جو سکینہ کو عزیز ترین رکھتا ہے،
شادی کے بعد مشترکہ خاندان کے گھریلو مسائل کے باعث فرار حاصل کرتا ہے۔ پھر اپنے دوست
کی معشوقہ اختر سے تعلقات کافی حد تک بڑھا لیتا ہے جو دوستی کے نام پر بدنما داغ ہے جب
اختر محمود سے نکاح کی بات کرتی ہے اس وقت اسے ٹال جانا جیسی باتیں، کردار کو متضاد بناتا
ہے۔ مجموعی طور پر محمود کا کردار کمزور اور خام ہے۔

"ایک شاعر کا انجام" کے افضال کی طرح اختر پہلی نظر میں شہاب پر عاشق ہو جاتی
ہے، حسن و عشق محبت اور زندگی جیسے اہم مسئلے پر وہ کسی حد تک شہاب سے مماثلت رکھتی
ہے۔ اختر اسٹیج کی دنیا کی مانی جانی مشہور رقاصہ ہے جو ہر رات اپنے حسن اور فن کے مظاہرے
سے ناظرین کے قلب و جگر میں ایک جذبہ پیدا کر دیتی ہے۔ اسے دولت، عزت، شہرت اور
داد تحسین سب کچھ ملتا ہے مگر اس کے اندر کی عورت مری نہیں ہے وہ نفسیاتی طور پر بے بس
ہے اسے سہارے کی ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شہاب پر جان دینے لگتی ہے۔
نیاز نے اس کردار کو ابھارنے اور اس کی نفسیاتی و جنسیاتی خواہشات کو پیش کرنے کی
بھرپور کوشش کرنے کے باوجود اپنے مقصد میں کامیاب نہیں آتے۔ کیوں کہ اپنے خیالات،
اخلاق اور دوستی کے فرائض کی انجام دہی کے بعد بھی اختر، شہاب کو رام نہیں کر پاتی۔
محبت کی بھیک مانگنے پر شہاب کی سخت کلامی پر وہ انتقاماً شادی شدہ محمود سے تعلقات
بڑھا کر اس سے "نکاح" کرنا چاہتی ہے۔ یہاں بھی ناکام ہونے پر وہ شراب کا سہارا لیتی ہے۔
اس طرح کبھی وہ بالکل فلسفی دکھائی دیتی ہے تو کہیں پر اس کے اوصاف سماج کے لیے
مہلک و پُر خطر معلوم دیتے ہیں مگر آخر کار سکینہ کا خط پڑھنے کے بعد وہ ایک نسواں اسکول
کھول کر سوسائٹی کی تعمیر میں منہمک ہو جاتی ہے، گویا شہاب اور اختر دونوں سماج کی خدمات

اپنے اپنے طریقے سے کرنے لگتے ہیں۔

ناولٹ کے سارے کردار حقیقی نہ ہو کر تخیلی اور داستانی معلوم پڑتے ہیں مخصوص نظریہ اور اپنے مقصد کے تحت شاعرانہ انداز بیان میں پیدا کیے گئے کرداروں کا خاتمہ معاشرے کی تعمیر و خدمات پر ہوتا ہے۔

زبان، اسلوب، مکالموں اور تکنیک کے لحاظ سے وہی نقائص ملتے ہیں جو 'ایک شاعر کے انجام' میں ہیں۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے فارسی، عربی کے ادق اور ثقیل الفاظ کی بھرمار ہے۔

البتہ عبارت میں شعریت اور انشا پردازی کے جوہر دکھائے گئے ہیں جو ناولٹ کے لیے موزوں نہیں۔ سارے کرداروں کی زبان اور مکالمے ایک جیسے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ مکالمے اتنے طویل ہو گئے ہیں کہ کہیں کہیں قاری کی دلچسپی اور قصہ کی روانی مجروح ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جہاں تک تکنیک کا سوال ہے پچھلے صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ نیاز نے افلاطون کے "ڈرامائی مکالمات" کی تکنیک اردو ناولٹ میں پہلی دفعہ استعمال کیا ہے۔

مجموعی طور پر افادیت اور اہمیت کے لحاظ سے 'شہاب کی سرگذشت' اردو ناولٹ کے ترویج میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ جس میں اردو کی رومانی تحریک کا بھی پرتو نظر آتا ہے۔

شیاما شیاما (۱۹۱۷ء) کشن پرساد کول کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ اگرچہ نقادوں نے ناول کے زمرے میں، صرف اس کی فہرست سازی کی ہے اور سرسری طور پر اسے سماجی ناول بتایا ہے، لیکن درحقیقت فنی اور تکنیکی نقطۂ نظر سے اسے تشکیلی دور کے ناولٹوں میں پہلا مکمل ناولٹ ہی نہیں بلکہ ایک شاہکار ناولٹ کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ: "ناولٹ نگاری کے فن کو جس زود اثر اور کمال کے ساتھ برتنے میں وہ کامیاب ہوئے

اتنا کوئی دوسرا نہ ہو سکا۔،،[1]

ابتدائی دور کے فن کاروں میں کسی نے ناولٹ کے فن پر خصوصی توجہ نہیں کی، بلکہ ان کے نزدیک کہانی کو موثر اور اصلاحی پیکر میں پیش کرنا مقصود تھا۔ بطور صنف ادب ناولٹ کا تصور بھی نہ تھا۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ کشن پرساد کول نے "شیاما" کو ناولٹ سمجھ کر نہیں لکھا بلکہ قصے کا پلاٹ اور کردار کے طویل کہانی سے زیادہ طویل اور تشریح طلب صنف اور ناول کے مقابلے میں انھیں کسی ایسی صنف کی تلاش تھی جہاں اختصار سے کام لیا جا سکے۔ غالباً انھوں نے غیر شعوری طور پر "شیاما" کی تخلیق کی۔ یہ تو ان کی صلاحیت کا ثمرہ ہے کہ شیاما ناولٹ کے فن کی کسوٹی پر کھرا اتر گیا جس کے نتیجے میں کول کا شمار ناولٹ نگار کی فہرست میں داخل ہو گیا۔

"شیاما" میں انھوں نے ہندو معاشرے کا ایک اہم اور پیچیدہ مسئلہ یعنی عورت کے لیے طلاق نہ حاصل کرنے کا حق اور اس کے مختلف پہلوؤں کو بڑی عمدگی سے نمایاں کیا ہے۔ مختصر کینوس پر محض دو مخصوص کرداروں پر زیادہ توجہ دی گئی ہے جن کے گرد یہ ناولٹ گھومتا ہے، موضوع، زبان و بیان اور برتاؤ (Treatment) کے لحاظ سے "شیاما" اردو کا بہترین ناولٹ ہے، جسے ابتدائی دور کے ناولٹوں کی پہلی صف میں رکھا جا سکتا ہے۔

"شیاما" اپنے عصر کا بھرپور ترجمان ہے، جس میں کشن پرساد کول نے اپنے دور کے سماج کے اہم رجحانات کو بڑے سلیقے سے اجاگر کیا ہے۔ انھوں نے ہندو سماج، بالخصوص کشمیری برہمنوں میں بڑھتے ہوئے خراب رسم و رواج، قدیم روایات اور ان کے مضر اثرات کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی ہیں۔ یہ ناولٹ دراصل اپنے عہد کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی رجحانات اور عوامل کا آئینہ دار ہے۔ یہی وہ سبب ہے کہ اس میں ہندوستان کے ابتدائی بیسویں صدی کی

---

[1] ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۲۰۸

سماجی، سیاسی اور معاشی سرگرمیاں جلوہ گر ہیں۔

شیاما کے فن و تکنیک پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر احسن فاروقی یہاں تک لکھتے ہیں کہ: "اردو میں شاید کشن پرساد کول کی شیاما سے بہتر ناولٹ کوئی نہیں ہے۔"[۱] علی عباس حسینی سے یوسف سرمست تک تقریباً سبھی ناول اور ناولٹ کے نقاد اسے اصلاحی ناول یا ناولٹ تصور کرتے ہیں۔ علی عباس حسینی رقمطراز ہیں:

> "انداز بالکل اصلاحی ہے لیکن مصنف نے ناول کے نتیجہ پر دو چار جملے لکھ کر اپنے کو ناصح اور ریفارمر کے خطاب سے بہت ہی خوبی سے بچا لیا ہے۔"[۲]

علی عباس حسینی کے انھیں خیالات اور تاثرات کو اپنی زبان دیتے ہوئے سہیل بخاری لکھتے ہیں کہ:

> "ناول میں اصلاحی رجحان کے ساتھ ساتھ ظرافت کا عنصر بھی داخل کر دیا تھا۔ لیکن کتاب کے چند آخری جملوں سے مصنف نے ممکنہ الزامات کی جواب دہی کر کے اپنا دامن بچانے کی بھی کوشش کر لی ہے۔"[۳]

شیاما کو اصلاحی ناولٹ قرار دینے کے بعد مجموعی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ "اس ناول (ناولٹ) کا انداز رومانی ہے۔ کیوں کہ شیاما کی بغاوت صرف ذہنی رہتی ہے، عملی صورت اختیار نہیں کرتی۔ یہاں بھی بس ایک جذباتی آرزومندی ملتی ہے جو رومانی تحریک کے

۱۔ ڈاکٹر احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۱۳۵

۲۔ علی عباس حسینی: ناول کی تنقید و تاریخ ص ۳۹۰

۳۔ سہیل بخاری: ناول نگاری ص ۱۰۹

لکھنے والوں کا امتیازی وصف ہے۔،،[1]

"شیاما" ناولٹ کے پلاٹ کے لیے موزوں ہے۔ پھر بھی کہیں کہیں پلاٹ میں جھول نظر آتا ہے۔ جسے کول نے بڑی خوبصورتی سے بچانے کی سعی کی ہے۔ اسی لیے پلاٹ کا یہ جھول زیادہ نمایاں ہونے نہیں پاتا۔ دو مخصوص کرداروں کی کرداریت اور تصادم پر ناولٹ نگار نے پوری توجہ مرکوز رکھی ہے۔

جہاں تک اس ناولٹ کے کرداروں کا تعلق ہے عنوان سے ہی ظاہر ہو جاتا ہے کہ شیاما ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جس کی پیکر تراشی میں کول نے اپنی اعلیٰ ظرفی اخلاق کا اور سلیقہ کا بین ثبوت دیا ہے۔ جس میں "شیاما کی خوبیاں، خامیاں، نفرتیں، محبتیں، مجبوریاں، خود مختاریاں، سارے سامنے آجاتی ہیں۔،،[2] جس کے باعث اس کا کردار فطری اور جاندار معلوم پڑتا ہے۔ پتہ نہیں کیوں فاضل نقاد علی عباس حسینی کو شیاما کے کردار میں 'ناکامی' کے علاوہ اور کوئی چیز نہیں۔ موصوف لکھتے ہیں کہ "شیاما کے کردار میں سوائے ناکامی کے کوئی ایسی بات نہیں ملتی جو ہم پر کوئی دیرپا اثر ڈالتی ہو۔،،[3] انھیں کے خیال کی تائید کرتے ہوئے سہیل بخاری لکھتے ہیں کہ: "شیاما" کا کردار ناکامی کا مجسمہ ہے۔،،[4] لیکن اگر غور کیا جائے تو ایسی کوئی چیز نظر نہیں آتی، بلکہ شیاما کا کردار اپنے دور کی مظلوم شادی شدہ عورتوں کی ذہنی، جذباتی اور حقیقی زندگی کی سچی تصویر کشی کرتی ہے۔ شیاما پڑھی لکھی اور اپنا مخصوص مزاج رکھنے کے باوجود سسرال میں پیش آنے والے تمام تر ظلم و ستم، خواہ وہ شوہر

---

[1] ڈاکٹر یوسف سرمست : بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۱۴۷/۱۴۸

[2] ایضاً ص ۱۵۰

[3] علی عباس حسینی ناول کی تاریخ اور تنقید ص ۳۵۱

[4] سہیل بخاری اردو ناول نگاری ص ۱۰۹

کے ہوں یا ساس کے، بڑے صبر و تحمل کے ساتھ برداشت کرتی ہے۔ وہ پریشانی اور مصیبت کے وقت بھی بڑے عزم و استقلال کے ساتھ حالات کا مقابلہ کرتی ہے۔ لیکن جب اس پر تہمت لگائی جاتی ہے اور اسے گھر سے بے دردی کے ساتھ نکال دیا جاتا ہے، تب اس کے اندر کی عورت بیدار ہو جاتی ہے اور اس کی باغیانہ روح جاگ اٹھتی ہے۔ یہ جذبہ اس حد تک بڑھتا ہے کہ وہ سماج اور مذہب کے مرتب کئے ہوئے اصولوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتی ہے۔ آگے چل کر اس کے اندر ملک کے سیاسی نقل و حرکت کے خیالات بھی پیدا ہوتے ہیں، لیکن مجموعی طور پر وہ سماج اور مذہب کو ہدفِ تنقید بناتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی پابندیوں کے ہوتے ہوئے بھی وہ پرکاش سے محبت کرتی ہے اور مرتے وقت تک اس کے اندر محبت کا جذبہ برقرار رہتا ہے۔

کردار نگاری کے ڈو سے "شیاما" کا کردار پورے ناول پر غالب ہے۔ جو ہمارے سماج کی جیتی جاگتی تعلیم یافتہ خواتین کی نمائندگی کرتا ہے۔ مرنے سے قبل اپنے ایک خط میں اپنے عہد کے ہندوستانی معاشرے پر زبردست نکتہ چینی کرتی ہے:

> "دھرم شاستر کی پرانی مریادا کو بالائے طاق رکھ کر قانون میں اس طرح ترمیم ہونی چاہیئے کہ مرد صرف ایک شادی کر سکیں اور دوسرے عورتوں کو بھی دوسری شادی کرنے کا حق ہو۔"[1]

شاید اسی وجہ سے یوسف سرمست نے شیاما کو باغیانہ شعور کا نقیب کہا ہے۔

لکھو بی بی کا کردار ہمارے سماج کے ساس کی ایک سچی تصویر ہے جو کردار نگاری کے لحاظ سے کامیاب اور دلچسپ ہے۔ ناول کے تقریباً سبھی نقادوں نے لکھو کے کردار کو کامیاب تسلیم کیا ہے۔ پرکاش کا کردار ایک شریف عاشق، مخلص دوست اور سادہ لوح انسان

---

[1] شیاما ص ۱۸۱

کی ترجمانی کرتا ہے، اپنی جگہ پر کاش کا کردار درست ہے۔ شیاما کی موت کے بعد اس کا بھگتی کی طرف رجوع ہونا، ایک لحاظ سے کردار کو کمزور کرتا ہے لیکن ناولٹ نگار نے بڑی خوش اسلوبی سے اس ناولٹ کو اصلاحی اور مثالی ہونے سے صاف صاف بچالیا ہے۔ شیاما کا کردار ناولٹ کا محور و مرکز ہے بقیہ کردار اپنی اپنی جگہ بالکل درست ہیں جو مرکزی کردار کے معاون ثابت ہو کر کہانی کو آگے بڑھانے میں کارآمد رول ادا کرتے ہیں لکھو بی بی کا کردار جاذب و جاندار ہے۔

زبان سادہ، سلیس اور عام فہم ہے گویا کرداروں کی اپنی زبان معلوم پڑتی ہے جو کہ ناولٹ کا وصف ہے، مکالمہ اچھے ادا کرائے گئے ہیں بیانیہ اسلوب میں اس کا شمار اردو کے کامیاب ناولٹ میں کرنا چاہیئے، تکنیک کے لحاظ سے یہ نذیر احمد کے ناولٹ ''ایامٰی'' کی آزادی بیگم سے کافی مماثلت رکھتا ہے اس کے علاوہ ایک بڑا وصف جو اس ناولٹ میں پیش کیا گیا ہے، وہ سماج کے اور ملک کے مختلف مسائل پر بحث و مباحثہ اور اظہار خیال ہے۔ البتہ شیاما کے گھر کے سبھی افراد کے تاثرات کی پیشکش، ناولٹ کا فن برداشت نہیں کرتا پھر بھی مجموعی طور پر 'شیاما' کا شمار اردو کے اولین اور بہترین ناولٹ میں کیا جانا چاہیئے۔

رُوٹھی رانی

روٹھی رانی (۱۹۰۷) فنی اور تکنیکی طور پر خامیوں سے مملو، پریم چند کا پست ناولٹ ہے۔ انھوں نے ''روٹھی رانی'' کے ذریعہ اپنے عصر کے ہندوستان کو بیدار کرنے، اپنے آبا و اجداد کی روایات اور خصوصیات سے راجپوت سورماؤں کے کارناموں کو موضوع بنایا تاکہ وہ اپنے بزرگوں کی شجاعت سے درس لے سکیں۔

روٹھی رانی کے سن اشاعت سے متعلق پریم چند کے نقادوں کا خیال ہے کہ پہلی بار یہ ناولٹ رسالہ ''زمانہ'' کانپور میں قسط وار اپریل ۱۹۰۷ء تا اگست ۱۹۰۷ء شائع ہوا۔ ڈاکٹر جعفر رضا سن اشاعت سے متعلق لکھتے ہیں:

"یہ ناولٹ پہلی بار 'زمانہ' میں اپریل تا اگست ۱۹۰۷ء قسط وار شایع ہوا۔ اردو ہندی دونوں میں آسانی سے ملتا ہے۔ اردو میں پہلی بار امرت لاجپت رائے اینڈ سنس لاہور سے شایع ہوا۔ ہندی میں پہلی بار امرت رائے نے ہنس پرکاشن الٰہ آباد سے ۱۹۶۳ء میں شایع کیا۔ . . . 'منگل چرن' میں شامل ہے۔" [۱]

ایک دوسری جگہ وہ "روٹھی رانی" پر ناولٹ کی مہر ثبت کرتے ہوئے رقمطراز ہیں: "پریم چند نے کانپور کے دوران "کتھا" کے ساتھ ہی ساتھ اپنا ناولٹ "روٹھی رانی" لکھا۔" [۲] بعض نقادوں نے اسے پریم چند کا افسانہ قرار دیا ہے جو بہر حال افسانہ کے مزاج سے تجاوز کر جاتا ہے۔

پریم چند کی نگاہ میں اس تخلیق کی کتنی وقعت تھی، اس بات کا بین ثبوت ہے کہ وہ اپنی زندگی میں اسے ہندی اور انگریزی میں شایع کرانا چاہتے تھے لیکن ان کی یہ خواہش پوری نہ ہو سکی۔ ڈاکٹر جعفر رضا "روٹھی رانی" کے ہندی اور انگریزی تراجم کے متعلق اپنی کتاب "پریم چند فکر و فن" میں لکھتے ہیں:

"روٹھی رانی کا ہندی ترجمہ پریم چند کی زندگی میں شایع نہیں ہوا پروفیسر فراق گورکھپوری نے راقم السطور کو بتایا کہ پریم چند اس کا انگریزی ترجمہ شایع کرانا چاہتے تھے انھوں نے فراق صاحب سے ترجمہ کرنے کی خواہش کی تھی جسے انھوں نے قبول کر لیا تھا لیکن بعض وجوہ سے ترجمہ نہ ہو سکا اور وعدہ، وعدہ رہا۔ روٹھی رانی کا ہندی

۱۔ ڈاکٹر جعفر رضا — پریم چند فکر و فن — ص ۱۰۰

۲۔ ایضاً — " — " — ص ۱۴۷

ترجمہ پہلی بار "گنگا چرن" میں شائع ہوا۔" [۱]

اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ پریم چند نے ہی سب سے پہلے اردو افسانوی ادب کو ایک نئے مزاج و آہنگ کے ساتھ نئے شعور اور حقیقت پسندی کا رجحان دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شمار ترقی پسند افسانہ نگاروں میں سر فہرست کیا جاتا ہے مگر ان باتوں سے قطع نظر اگر جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ جہاں ان کے جسم میں ترقی پسندی کے خون دوڑ رہے تھے وہیں انھوں نے اپنے بزرگوں کی بنائی روش اور اپنے آباؤ اجداد کی مریادا کو بھی فراموش نہیں کیا۔ کشن پرساد کول اس نکتہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "وہ اس حقیقت سے واقف تھے کہ مستقبل کے عروج و اقبال کی فلک نما عمارت ماضی کی ہی تاریخ و روایات کی بنیادوں پر کھڑی کی جا سکتی ہے۔ فسانہ نگار کی حیثیت سے وہ حقیقت نگار تو ضرور تھے لیکن حقیقتاً ان کے وجود کا خمیر معیار پرستی کے عناصر سے گوندھا گیا تھا۔ اس کا ثبوت ان کے مختصر افسانوں سے ملتا ہے جو انھوں نے راجستھان کی روایات اور راجپوت سورماؤں کے کارناموں کے متعلق لکھے ہیں۔" [۲]

بہر کیف، ان بیانات کی روشنی میں اگر "روٹھی رانی" کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "روٹھی رانی" جسے ناول، مختصر ناول اور ناولٹ کے نام دیئے گئے ہیں۔ دراصل پریم چند کا روایتی انداز میں لکھا تاریخی ناولٹ ہے انھوں نے اس ناولٹ

---

[۱] ڈاکٹر جعفر رضا   پریم چند فکر و فن   ص ۱۴۸

[۲] کشن پرساد کول   نیا ادب   ص ۹۳/۹۴

کو لکھنے سے قبل راجستھان کے راجاؤں کی تاریخ اور ان اردگرد کے ماحول کا عمیق مطالعہ کرنے کے بعد اسے سپردِ قلم کیا۔ تاریخی ناولٹ کی حیثیت سے "روٹھی رانی" کا اپنا ایک خاص مقام ہے۔

پریم چند اس ناولٹ کا پلاٹ تاریخی پس منظر میں، اپنے روایتی انداز سے بُنتے ہیں۔ وہ بیانیہ اسلوب میں راجستھان کے راجپوت گھرانے کی ایک ملکہ کی خودداری اور سیرت کی عکاسی حقیقی پیرائے میں اجاگر کرتے ہیں۔ ناولٹ کا مرکزی کردار اُمادے (روٹھی رانی) کا ہے جس کے گرد پوری کہانی گھومتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ تاریخی ناولٹ ہے۔ پلاٹ روایتی انداز میں سادا اور اکہرا ہے۔ پلاٹ میں قصہ پن اور Suspense موجود ہے کردار نگاری کے لحاظ سے ہر کردار اپنی نمائندگی کرتا ہے۔ روٹھی رانی کا کردار راجپوت عورتوں کی خودداری، عصمت و عفت اور جاگتے ضمیر کی زندہ مثال ہے، راجاؤں کا کردار راجپوت راجاؤں کی شراب نوشی، شباب اور عیش پرستی کے ساتھ ہی ساتھ ان کی شجاعت کو بھی پیش کرتا ہے، بھریلی کا کردار زیادہ جاندار اور حقیقی ہے۔

زبان و بیان کے لحاظ سے ناولٹ کسی حد تک کامیاب ہے، مکالمے اچھے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ ناولٹ تاریخی ہونے کے باعث پریم چند اس میں وہ ندرت پیدا نہیں کر سکے، جو ناولٹ کا بنیادی وصف ہوتا ہے۔ البتہ تاریخی الفاظ سے اس کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

بیوہ

بیوہ (مئی ۱۹۳۲ء) ابتدائی دور کے ناولٹ میں اپنا مخصوص مقام رکھتا ہے۔ یوں تو پریم چند کا پہلا ناولٹ "روٹھی رانی" (۱۹۰۷ء) کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ جس کا شمار تاریخی ناولٹ کے پس منظر میں کیا جاچکا ہے۔ فنی نقطہ نظر سے "بیوہ" کی مقبولیت میں اضافہ اس لیے ہوجاتا ہے کہ وہ ناولٹ کے لوازمات کو قدرے پورا کرتا ہے۔

ناول کے نقادوں نے "بیوہ" کا شمار پریم چند کے مشہور ناولوں میں کیا ہے مگر بحیثیت ناولٹ کسی نے تفصیلی جائزہ نہیں لیا۔ "روٹھی رانی" کا جائزہ لیتے وقت اس بات پر تفصیل سے روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ پریم چند کے عہد تک ناولٹ کا وجود بحیثیت صنفِ ادب نہیں تھا یہ تو بعد کے محققین نے ناولٹ کو ایک الگ صنف قرار دیا۔ بہر حال جہاں تک بیوہ کے اختصار کا تعلق ہے رگو کہ راقم الحروف ضخامت کے لحاظ سے بیوہ کو ناولٹ نہیں مانتا) اس سلسلے میں پریم چند کا ایک اہم مکتوب ملتا ہے، جو انھوں نے ۳ ستمبر ۱۹۲۹ء کو کیشو رام سبروال کو لکھا تھا۔ "میں نے حال میں دو چھوٹے ناول لکھے ہیں "نرملا" اور "پرتگیا" (بیوہ) دونوں میں سے کسی کا دعویٰ کلا کرتی ہونے کا نہیں ہے۔ ان میں کم و بیش سماج کی برائیوں کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔"[1]

پریم چند نے اپنے ناول "ہم خرما و ہم ثواب" کو کچھ ترمیم و تنسیخ کے بعد مختلف ناموں سے، مختلف زبانوں میں لکھا سب سے پہلے انھوں نے "ہم خرما و ہم ثواب" (۱۹۰۶) اردو میں لکھا جس کا ہندی ترجمہ "پریما" کے نام سے کیا اور اسی ناول کی اساس پر ہندی میں سب سے پہلے پرتگیاں (۱۹۲۹) اور بعد میں یہی اردو میں "بیوہ" کے نام سے ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا۔ بقول مدن گوپال: "نئی بوتل میں پرانی شراب ہے۔"[2] "بیوہ" "ہم خرما و ہم ثواب" کے اساس پر استوار ہے غور و فکر کرنے پر دونوں میں یکسانیت و مماثلت ہونے کے باوجود نظریہ کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

دراصل ہندوستان کے سیاسی و سماجی اور معاشی حالات کے ساتھ ہی ساتھ پریم چند کے تخلیقی فکر و فن میں، بتدریج تبدیلیاں بھی ہوتی گئیں، یہی وجہ ہے کہ "بیوہ" کی تخلیق

---

[1] پریم چند چٹھی پتری ج ۲ ص ۲۰۷

[2]

تک پریم چند کے نظریہ فکر میں کافی تبدیلی آگئی تھی۔ ان کے یہاں قوم و ملک کی خدمت اور اصلاح کا جذبہ فروغ پا رہا تھا۔ "ہم خرما و ہم ثواب" میں ان کا نظریہ بیوہ عورتوں کی دوسری شادی اور جذباتی آسودگی تک محدود رہا مگر "بیوہ" میں ان کا مقصد معاشرتی تعمیر اور قومی خدمت و ایثار ہے، چوں کہ ناول نگار اپنے عہد کی قدروں اور متعدد مسئلوں پر نگاہیں مرکوز رکھتا ہے۔ اس لیے پریم چند نے اس ناول میں بیوہ عورتوں کی نفسانی خواہشات کو دبانے کے لیے ان کی تمام تر توجہ قومی اور سماجی امور کی طرف مبذول کرائی ہے تاکہ وہ اپنی عصمت و عفت محفوظ رکھ سکیں۔ اگرچہ پریم چند کا یہ نظریہ بیواؤں کا وقتی تحفظ ہو سکتا ہے لیکن حل قطعی نہیں۔

پریم چند نے ایک بیوہ سے شادی کر کے ہندو سماج کے فرسودہ رسم و رواج اور روایات پر ضرب کاری کی ہے۔ انھوں نے جس عہد میں یہ ناول لکھا اس وقت ہندوستانی سماج گوناگوں مسائل سے دوچار تھا اور پورے ہندوستان میں اصلاحی اور سماجی تحریکوں کی باعث نوجوان طبقہ خوش آیند مستقبل کے لیے کوشاں تھا۔ اسی وجہ سے ان کے اندر ایک نیا عزم اور شعور بیدار ہو رہا تھا۔ چوں کہ پریم چند کا تعلق ان تحریکوں سے براہ راست تھا۔ اس لیے ان کی تخلیقات پر ان تحریکوں کا پرتو نمایاں ہے۔

انھیں عوامل کے پیش منظر میں انھوں نے اپنے عہد کے "بیوگی" جیسے سنگین مسئلے کے مخصوص پہلوؤں کو اپنے ناول "بیوہ" میں پیش کیا ہے۔ پریم چند نے ہندو معاشرت کی فرسودہ رسومات، روایات اور مذہبی اصولوں کو توڑ کر آگے بڑھنے کا عزم و حوصلہ عطا کیا۔ بالخصوص سماج کے نام نہاد مذہبی اجارہ داروں کے خلاف بلا خوف و تردید صدائے احتجاج بلند کیا ہے، جو باعصمت و باعفت بیوہ عورتوں کی مجبوریوں سے مستفیض ہو کر ان کا استحصال کرتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے ہندو سماج کے متوسط گھرانوں میں فروغ پا رہے فرسودہ رسم و رواج اور روایات کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کی کوشش کی جو اپنے

عصری معاشرے کی بھی تصویر کشی ہے۔

"بیوہ" کا پلاٹ چھوٹے کینوس پر، بیوگی، جیسے اہم مسئلے کے متعدد پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ایک متوسط درجہ کے ہندو سماج پر تعمیر کیا گیا ہے۔ سیدھے سادھے اور متوازن انداز میں کہانی اپنے نقطہ عروج کی طرف پہونچتی ہے، جو فنی اعتبار سے مکمل اور کامیاب ہے۔ ناولٹ کا ہیرو امرت رائے، ایک سنجیدہ وکیل ہے، جو "آریہ سماج" تحریک کا سرگرم رکن بھی ہے۔ ہندو سماج کی فلاح و بہبود بالخصوص بیوہ عورتوں کی حفاظت اور کفالت کے لیے فکرمند رہتا ہے اور وہ اپنے نظریات اور تصورات سے جو منصوبہ بناتا ہے اسے عملی جامہ پہنانے کی جد وجہد میں سرگرداں رہتا ہے۔

پلاٹ سادہ اور متوازن ہوتے ہوئے کہانی پن اور دلچسپی جیسے عنصر کو برقرار رکھنا پریم چند کی صلاحیت کا بیّن ثبوت ہے۔ مگر مقصد اور مسئلے کی رُو سے تجزیہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ "ناولٹ" بیوہ عورتوں کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے ان کا حل صرف راہبانہ زندگی تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے بیوہ عورت کے ساتھ ہی ساتھ سماج کی تعلیم یافتہ لڑکیوں کے شعور اور قوم و سماج کی بیش بہا لڑکیوں کی وسیع النظری کی بھی تصویر کشی "پریما" جیسے کردار سے کی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے "بیوہ" کا تجزیہ کرنے پر اپنا تاثر یوں پیش کیا ہے: "کتاب کا موضوع بیوہ ہے مگر روشنی بیوہ اور سہاگن دونوں قسم کی عورتوں پر ڈالی گئی ہے اور یہ درس دیا گیا ہے کہ مذہب کے اصولوں پر راضی ہو جانے ہی میں اطمینان قلب حاصل ہو سکتا ہے۔" [۱]

مذکورہ بیان کی روشنی میں یہ کہنا درست ہوگا کہ اس ناولٹ میں پریم چند نے

---

[۱] ڈاکٹر احسن فاروقی — اردو ناول کی تنقیدی تاریخ — ص ۲۱۰

بیوہ عورتوں کے مسئلے کو جس انداز میں پیش کیا ہے وہ حقیقت پر مبنی ہے۔ مگر مسئلے کا حل کمزور ہے جو ودھوا آشرم اور آدرش واد کی تنگ حجرے تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ اگرچہ پورے ناولٹ میں خود پریم چند آدرش واد اور قومیت کے جذبوں سے معمور نظر آتے ہیں۔

"بیوہ" کے سارے کردار اپنے مخصوص مزاج اور مقصد کے عکاس ہیں۔ امرت رائے اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جو کردار نگاری کی رُو سے ناکام کہا جاتا ہے جو اپنی شریک حیات کے داغ مفارقت کے مصائب سے دوچار رہتا ہے پریما سے دلی محبت ہونے کے باوجود اپنی زوجیت میں نہیں لیتا۔ اس کا سبب آریہ سماج کے ایک مذہبی گروہ کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ پریم چند نے امرت رائے کے کردار میں نیکی، صبر و تحمل اور انسان دوستی جیسے جذبوں کو کوٹ کوٹ کر بھر کر اسے محض مثالی بنا دیا ہے جو تقریباً جیتی دنیا کے لیے عنقا ہے۔ ہمیں امرت رائے کی زندگی میں کوئی ایسی تڑپ اور گھن گرج نہیں دکھائی دیتی جو انسانی فطرت کا خاصہ ہوا کرتی ہے۔ اس کی زندگی کا نصب العین صرف "ودھوا آشرم اور آدرش" تک محدود رہ گیا ہے۔ فطری ارتقا مفقود ہے۔ کرداری نگاری کے لحاظ سے بیوہ کے بعد لکھے جانے والی تخلیق میں جو فنی رچاؤ اور کردار کا فطری بہاؤ ملتا ہے، بیوہ میں وہ جوہر اصلاح اور آدرش کی نذر ہو گیا ہے۔ امرت رائے نے 'ودھوا آشرم' کی تعمیر کی خاطر محبت، دوستی اور دولت جیسی گراں قدر چیزوں کو خیرآباد کہا ہے۔ ہمارے معاشرے میں امرت رائے جیسا کردار شاذ و نادر ملے گا جو اتنی ساری خصوصیات کا حامل ہو۔

امرت رائے کی اعلیٰ ذہانت اور وسیع النظری اس وقت بھی ظاہر ہوتی ہے جب وہ اپنی منگیتر "پریما" کی شادی پروفیسر دان ناتھ کے ساتھ ہو جانے کے لیے اپنے دوست کو رضامند کرتا ہے۔ چوں کہ بیوی کی موت کے قبل پریما کا رشتہ دان ناتھ سے طے تھا اس لیے امرت رائے کی دلی خواہش رہتی ہے کہ وہ پریما سے شادی کر لے۔ وہ خود لالہ بدری

ناتھ کے خط کا جواب اپنی تحریر میں رقم کر کے دان ناتھ سے دستخط کرنے کے لیے بضد رہتا ہے۔

یہاں پریم چند نے دوستی کے فرائض کو ملحوظ رکھتے ہوئے امرت رائے کے جذبات اور ایثار کی موثر عکاسی کی ہے۔ "ودھوا آشرم" سے متعلق امرت اور پریما کی طرز گفتگو کے باعث دان ناتھ شک و شبہہ میں مبتلا ہو جاتا ہے اور یہی وہ شبہہ دونوں کے بیچ نفرت کی کھائی کے مانند دکھائی دینے لگتی ہے۔

نظریات میں تفریق ہوتے ہوئے بھی امرت رائے دوستی کے رشتہ کو برقرار رکھنے کا متمنی رہتا ہے۔ آخری دم تک اس رشتہ کا پاس رکھتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس دان ناتھ اسے اپنا حریف ہی نہیں تصور کرتا بلکہ اس کے ایک اہم جلسہ کو منتشر کرنے کے لیے اپنے چند نام نہاد مذہبی ٹھیکیداروں اور بہی خواہوں کی بات میں آکر غنڈوں کے ذریعہ امرت رائے کو پٹوانا چاہتا ہے۔ امرت رائے کو یہ معلوم ہونے پر کہ یہ سازش دان ناتھ کی ہے، پھر بھی وہ صبر و استقلال کا ثبوت دیتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جب دان ناتھ کو اپنی غلط فہمی کا انکشاف ہوتا ہے اور اپنی بیہودہ حرکتوں پر افسوس کرنے کے بعد پریما کے ساتھ امرت رائے کے یہاں معذرت کرنے جاتا ہے۔ امرت رائے اس وقت بھی اسی خندہ پیشانی کے ساتھ استقبال کرتا ہے۔ بالآخر دان ناتھ اور باتیں کرنے کے بعد جب اس کی شادی سے متعلق دریافت کرتا ہے تو امرت رائے بڑے فخریہ لہجے میں دان ناتھ کے اس سوال کا جواب دیتے ہوئے کہتا ہے:

> "۔۔۔۔ آشرم کی طرف اشارہ کر کے، دیکھو ایسی حسینہ تم نے اور کہیں دیکھی ہے!
>
> اپنی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا۔ ایسی ایسی اور کئی جانیں اس پر قربان کر سکتا ہوں۔۔۔۔ اس کے ساتھ میری زندگی بوڑھے

مرنے سے کٹ جائے گی۔ یہ ازدواج واحد کے عہد کرنے کا وقت ہے۔ متعدد ازدواج کے دن گئے۔" [۱]

امرت رائے کے اس جواب سے اس کا شادی سے متعلق تصور واضح ہو جاتا ہے۔ المختصر امرت رائے کے کردار کی تخلیق میں مصنف نے انسان دوستی، خلوص، صبر و تحمل، قومی و سماجی تعمیر اور ایثار کا جذبہ جیسی صفات پنہاں ہیں جس میں قوم کی ترویج اور معاشرہ کی تعمیر کی کار فرمائی دکھائی دیتی ہے۔

دراصل یہ کردار پریم چند کا اپنا کردار معلوم پڑتا ہے۔ جس کا واضح ثبوت ایک بیوہ سے شادی کرنا ہے۔ علاوہ ازیں ان کا آدرش وادی ہونا، مذہب کا جذبہ جو امرت رائے کے کردار میں دکھایا گیا ہے۔ وہ پریم چند کی آریہ سماج مذہب میں دلچسپی اور سرگرمی کا نتیجہ معلوم پڑتا ہے۔ "بیوہ" لکھتے وقت ان کے نظریہ فکر میں تبدیلی، قومی جذبہ کی کار فرمائی اور بہترین معاشرہ کی تمنا وغیرہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ امرت رائے کے پس پردہ پریم چند بذات خود دکھائی دیتے ہیں۔ کردار نگاری کی خصوصیات کے لحاظ سے امرت رائے کا کردار متحرک اور جاندار نہ ہو کر محض مثالیت اور آدرش واد کی نذر ہو گیا۔

امرت رائے کے بعد ناولٹ کا اہم اور موثر کردار پریما کا ہے۔ جو امرت رائے سے عقیدت رکھتے ہوئے ہمیشہ ایک بیوی ہونے کی وجہ سے شوہر پرستی میں کسی طرح کا کوئی دقیقہ نہیں چھوڑتی۔

پریما کا کردار تعلیم یافتہ اور ترقی پسند ذہنیت کی عورتوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کے محبت خودداری، شعوری بیداری اور ترقی پسند ذہانت کی حقیقی اور موثر ترجمانی کرتے ہیں ناولٹ نگار کی حق کامیاب نظر آتا ہے جو سچائی اور صداقت پرست ہونے

---

[۱] بیوہ ص ۱۸۴/۱۸۳

کے ساتھ ہی ساتھ سماج کی عورتوں بالخصوص بیوہ عورتوں کی فلاح و بہبود کی خاطر متفکر ہونے کے ساتھ مذہب کی غیر ضروری اور فرسودہ رسم و رواج کی مذمت کرتی ہے۔ پریما قومی جذبہ کے ساتھ ہی ساتھ امور خانہ داری میں اپنا جواب نہیں رکھتی وہ اپنے گھر کو جنت نما بنا دیتی ہے۔ سب سے بڑی بات کہ شادی کے بعد بھی امرت رائے سے محبت ہونے کے باوجود وہ کبھی بھی امرت رائے سے ملنے کی کوشش نہیں کرتی، تاکہ شوہر کے ذہن میں کسی طرح کا کوئی شبہہ نہ ہو، یہی وجہ ہے کہ جب امرت رائے دان ناتھ کے گھر ملنے آتا ہے تو "پریما" کی حالت غیر ہوتی نظر آتی ہے۔ امرت رائے سے اپنے شوہر کے خیالات و نظریات سے اتفاق نہ کرتے ہوئے اس کی غلط فہمی دور کرنے کی کوشش کرتی ہے جو حق پرستی اور بیباکی کی بہترین مثال ہے۔ فنی نقطہ نظر سے پریما کا کردار حقیقی اور فطری ہے جس کی پیش کش میں مصنف نے بڑی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

پورنا بھی ناولٹ کا کردار اہم ہے جس کے ذریعہ پریم چند ہندو سماج کی بیوہ عورتوں کی بے چارگی، بے بسی اور کسمپرسی کی جیتی جاگتی تصویر حقیقی پیرائے میں پیش کرتے ہیں۔ بعض جگہ بیوہ عورتوں کی نفسیاتی کیفیات اور جنسیاتی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے ناولٹ کو نقطہ عروج تک پہونچایا ہے۔

پریم چند نے سماج و مذہب کا لحاظ رکھتے ہوئے ایک بیوہ کے جذبات اور مذہبی تصورات کو بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔ بالآخر "پورنا" کو جب اس بات کا یقین ہو جاتا ہے کہ وہ مجھے دھوکا دے کر میری عزت لوٹنا چاہتا ہے اس وقت اس کے اندر کی چھپی با عصمت عورت بیدار ہو جاتی ہے اور کملا پرساد کو شدید زخمی کر کے خودکشی کا ارادہ کرتی ہے۔ پریم چند کو چوں کہ ودھوا آشرم کی اہمیت کو اجاگر کرنا تھا، اس لیے پورنا کو خودکشی سے بعض رکھ کر اسے آشرم پہونچا دیتے ہیں جہاں وہ کرشن کی بھگتی میں سکون و آسودگی حاصل کرتی ہے۔

سمترا کا کردار بھی اہمیت کا حامل ہے۔ کملا پرساد کا کردار سماج کے نام نہاد شریف زادوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ جو دھرم اور شرافت کا ملمع چڑھا کر سماج کی مجبور و بے یار و مددگار عورتوں کی عزت لوٹتے ہیں۔ ناولٹ کے روپ کردار نگاری کو کسی حد تک برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ ناولٹ کا فن زیادہ کرداروں کی اجازت نہیں دیتا، پھر بھی "پریما" اور "پورنا" کے کردار حقیقی اور فطری ہیں۔

زبان اور مکالمہ کے لحاظ سے "بیوہ" کامیاب ناولٹ کہا جا سکتا ہے کیوں کہ کرداروں کی اپنی زبان ہے، پریم چند نے جہاں گاؤں کے بدمعاش اور غنڈوں کی زبان سے مکالمہ ادا کرایا ہے وہاں اس بات کا التزام رکھا ہے۔ تعلیم یافتہ افراد کی زبان اور غیر تعلیم یافتہ کرداروں میں فرق واضح ہے زبان صاف ستھری اور عام فہم ہے۔ ماحول اور معاشرت کے لحاظ سے ہی زبان استعمال کی گئی ہے اسی لیے ہندی الفاظ، ناولٹ کو فطری بنا دیتے ہیں۔ طرز نگارش، اسلوب اور تکنیک، بیانیہ اور پرانے انداز کی ہے، مقصد یا نقطہ نظر کی پیش کشی میں پریم چند اس حد تک کامیاب نہیں ہیں، پریم چند "بیوگی" کے مسئلے کو ضرور اٹھایا ہے۔ مگر اس کا حل "دوسری شادی" نہ کرا کے، بیوہ آشرم تک محدود رہ جاتا ہے۔ "بیوہ" عورتوں کے مختلف گوشوں کو اجاگر کرنے سے زیادہ، پتیا برتا عورت پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ شاید اس کی وجہ ان کا ترقی پسند ہونے کے بعد قومیت، وطنیت کا جذبہ ہے جو بیوہ کا صرف سطحی سماجی حل پیش کرتا ہے۔

مجموعی طور پر پریم چند کے اپنے منفرد نقطہ نظر کی چھاپ پورے ناولٹ پر غالب رہتی ہے جہاں ان کی اصلاحی، سماجی، مذہبی جذبہ کی کارفرمائی کے ساتھ ہی ساتھ ان کا آدرش واد اور ایثار پورے ناولٹ کا گو احاطہ کرتا ہے۔ وہ بیوگی کے مسئلے کے مختلف

پہلوؤں کو روشن ضرور کرتے ہیں مگر اس کے حل کے لحاظ سے "ہم خرما و ہم ثواب" کہیں زیادہ موثر و کارآمد ہے، جس کے خاتمے میں وہ بیوہ کی شادی کی ضرورت محسوس کرتے جب کہ "بیوہ" میں مصنف کا سارا زور تاثر "ودھوا آشرم" تک محدود رہ جاتا ہے۔

ان تمام خامیوں کے باوجود ناولٹ کے ابتدائی نقوش کی حیثیت سے 'بیوہ' کا ایک خاص مقام ہے۔

باب چہارم

اردو ناولٹ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

۱۹۵۹ء تک کے سیاسی، سماجی و ادبی صورت حال

اردو ناولٹ کا سرسری جائزہ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

اردو کے چند اہم ناولٹوں کا تنقیدی تجزیہ

۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

موضوع، مواد اور اسلوب کے لحاظ سے ۱۹۳۶ء سے قبل کے ناولٹ پر اس عہد کی مختلف تحریکات کا غلبہ رہا، جو اپنے مخصوص انداز اور نصب العین کی شکل میں نمودار ہوکر کامیابی کی راہ پر گامزن تھیں۔ ان تحریکات کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ہندوستانی عوام میں قومی و سیاسی شعور بیدار ہونے لگا۔

ان تحریکات کے اور بھی مقاصد تھے، مگر غالب رجحان، سماجی رسومات اور غیر ضروری روایت سے بغاوت تھی۔ چنانچہ ان کے زیر اثر پیدا ہونے والی ذہنی بیداری اور جدوجہد کے جذبہ کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ علاوہ ازیں انگریزی حکومت کی تعلیمی پالیسی کے مابین ہندوستانیوں کے اندر شعور کی پختگی، ذہنی بیداری اور ایک نئی فکر نے جنم لیا۔ وہ اپنے گلے سے غلامی کا خاردار طوق اُتارنے نیز ناساعد حالات سے نبرد آزما ہونے کے لیے فکرمند ہی نہیں ہوئے بلکہ ایک مستحکم عزم و ارادہ کے ساتھ سرگرم عمل بھی ہوئے۔ ان تحریکات سے ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہوا کہ فرسودہ رسومات، روایات اور توہم پرستی سے شعوری انحراف شروع ہوا۔ اب معاشرے میں مذہب کو سائنس اور عقل کی کسوٹی پر پرکھا جانے لگا جس کے سبب ایک واضح، صاف ستھری اور صحت مند روایت نے جنم لیا۔ سائنسی علوم کی پیش قدمی نے آہستہ آہستہ اہل ملک کو ذہنی پستی اور ناآسودگی کے گرداب سے نکال کر انھیں خود اعتمادی کے ساتھ جدوجہد کے لیے آمادہ کیا۔ یہی نہیں بلکہ ان کے اندر مستحکم قوت ارادی اور عملی جذبہ بھی پیدا کیا۔

بیسویں صدی کے اوائل کے عالمی حالات، محرکات اور عوامل پر نگاہ ڈالنے پر یہ حقیقت خود بخود سامنے آجاتی ہے کہ دنیا کے کئی ایک ملک بے اطمینانی، انتشار ذہنی کشمکش کے دور سے گذر رہے تھے۔ پہلی جنگ عظیم نے ساری دنیا بالخصوص یورپین ممالک کو قدرے متحرد بیدار کر دیا تھا۔ جس کے زیر اثر سماجی و معاشرتی طرز زندگی میں ایک اہم انقلاب رونما ہوا۔ روس کے اہم انقلاب نے بھی پوری دنیا کو متاثر کیا جس کے باعث سوشلسٹ افکار و نظریات رفتہ رفتہ یورپ اور پھر بیرون یورپ کئی ملکوں میں اپنے تاثرات ثبت کرنے لگے۔

دوسری جنگ عظیم نے خاص طور سے جرمنی میں خوف دہراس اور دہشت کی فضا ہموار کر دی تھی۔ مسولینی کے بعد ہٹلر ایک زبردست فاشزم کے روپ میں نمودار ہوا جس نے اپنے سفاکانہ مظالم کی ایک ایسی مثال قائم کی جو تاریخ انسانی کا ایک عظیم المیہ ہے۔ اس نے فاشزم کی تبلیغ و اشاعت کا بیڑا اٹھایا اور اسے قبول نہ کرنے والوں کو قتل و غارت کرا دینا اس کا شیوہ تھا۔ انھیں اسباب کی بنا پر خوف دہراس کے بادل منڈلانے لگے۔ بالآخر اس پرخطر اور بھیانک طوفان سے ادیبوں اور دانشوروں کو فاشزم Fascism کے بڑھتے ہوئے اقدام کو اکھاڑ پھینکنے کی فکر ہوئی اور انھیں اس کے خلاف لکھنے پر مجبور بھی کیا۔ جو انسانیت کا خون بڑی بیدردی اور سفاکی کے ساتھ بہا رہے تھے۔ سجاد ظہیر اس عہد کے بین الاقوامی حالات اور سیاسی رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "دفترک کا مقدمہ، فرانس کے مزدوری کی بیداری آسٹریا کا ناکامیاب مزدور انقلاب، آج ان واقعات کی اہمیت اکثر لوگوں کے لیے کچھ نہیں، لیکن ہمارے لیے بہت تھی، یہ تو بالکل ظاہر معلوم ہوتا ہے کہ انسانیت کے لیے بہت دنوں تک امن وسکون چین کا خاتمہ ہو گیا ہے، بڑی سخت کشاکش جد و جہد بین الاقوامی

جنگ، انقلاب کے دور کا آغاز، ہم اپنے چاروں طرف دیکھ رہے
تھے۔ کیا آدمیت کبھی بھی اس سیلاب آتش و آہن سے نجات حاصل
کر سکے گی؟ اور کیا یہ ممکن تھا کہ ہم نوجوان جن کی رگوں میں زندگی کا
گرم خون گردش کر رہا تھا، اپنے کو اس طوفان سے بچا
سکیں گے۔ ..." [1]

عین اسی زمانے میں چند ہندوستانی طلباء جو حصولِ تعلیم کی غرض سے لندن میں مقیم تھے، ان میں فکر و شعور کی بالیدگی کے زیر اثر ان میں عزم و استحکام اور متعدد قسم کی صلاحیتیں پرورش پا چکی تھیں کہ وہ حالات کا بغور مشاہدہ کریں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان طالب علموں کا دنیا میں ہو رہے تغیرات، محرکات اور ان کے ردِ عمل سے منھ موڑنا ناممکن تھا۔ طالب علموں کے اس گروہ میں بعض ایسے بھی تھے۔ جن کی ادیب بننا دلی تمنائیں تھیں۔ سجاد ظہیر کے علاوہ ملک راج آنند، جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا، محمد دین تاثیر وغیرہ شامل تھے، جو واقعی ترقی پسند واقع ہوئے تھے۔ دراصل ان لوگوں نے یوروپین دانشوروں اور ادیبوں کے کارناموں سے متاثر ہو کر ۱۹۳۵ء میں انگلینڈ کی سرزمین پر ایک انجمن بنائی جس کا پہلا اجلاس لندن کے نانکنگ ہوٹل میں ہوا اس انجمن کا نام Indian Writer Progressive Associates رکھا گیا۔

یہ ایسوسی ایشن جب اپنے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی، اسی دوران فاشزم کے خلاف دنیا بھر کے ادیبوں نے ایک مشترکہ پلیٹ فارم تیار کیا۔ دنیا کے دانشوروں ادیبوں کو تازہ تازہ صورت حال پر غور و خوض کرنے، اور اسے عملی جامہ پہنانے کی دعوت دی۔ انسانیت اور تہذیب و تمدن کا فاشزم کے نام پر قتل و غارت کا جو بازار گرم تھا اس کی

---

[1] یادیں ' نیا ادب اور کلیم، لکھنؤ، جنوری، فروری ۱۹۴۱ء

حفاظت کے لیے ادیبوں نے ایک تنظیم بنائی جسے World Congress of Writer's for the Defence of Culture کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس تنظیم میں میکسم گورکی، رومین رولاں، طامس مان، ہنری مار بوس، آندرے مارلو، والڈو فرینک جیسی بلند قامت شخصیات کی شمولیت تھی۔ ان ادباء کی موجودگی میں ایک بین الاقوامی کانفرنس پیرس کے "بال بولیے" ہال میں منعقد ہوئی۔ جس میں ملک راج آنند اور سجاد ظہیر کے علاوہ ہندوستان سے کوئی بھی نمائندہ نہیں تھا۔ کانفرنس میں جو اپیل شائع ہوئی اس میں کہا گیا تھا:

> "رفیقانِ قلم، موت کے خلاف زندگی کی ہمنوائی کیجیے ہمارا قلم، ہمارا علم، ان طاقتوں کے خلاف رکنے نہ پائے جو موت کی دعوت دیتی ہے، جو انسانیت کا گلا گھونٹتی ہے، جو روپیوں کے بل پر حکومت کرتی ہیں، جو کارخانہ داروں اور زبردستوں کی آمریت قائم کرتی ہیں اور جو بالآخر فاشزم کے مختلف روپ دھار کر سامنے آتی ہیں اور یہی طاقتیں ہیں جو معصوم انسانوں کا خون چوستی ہیں۔۔۔۔۔ دنیا بھر کے محنت کشو! اپنا ہاتھ آپ کے ہاتھ میں دیتے ہیں ہم آپ کے ساتھ ہیں ہمیں متحد ہونا چاہیے۔"[1]

سجاد ظہیر اور ملک راج آنند کانفرنس کے اغراض و مقاصد سے بے حد متاثر ہوئے۔ ایک نئے عزم و ولولے کے جذبات سے سرشار لوٹنے پر ان لوگوں نے اپنے ملک کی جارح حکومت کے خلاف جدوجہد کرنے، اور ان کے ذریعے ہو رہے استحصال

---

[1] عبداللہ ملک "یہ تماشا نہیں زندگی ہے" سویرا لاہور شمارہ ۵/۶

کے خلاف اپنی مہم تیز تر کر دی۔ ظاہر ہے یہ سارے منصوبے بیرون ملک بیٹھ کر پورا کرنا ناممکن تھا۔ اس لیے ان لوگوں نے اس انجمن کی بنیاد ہندوستان میں قائم کرنے کی فکر کی۔ تاکہ ہندوستان کی مختلف زبانوں میں اس کی ترقی و ترویج عمل میں آسکے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں نے اپنی اس انجمن کے منشور کی کاپیاں ہندوستان کے سرگرداں ادیبوں اور دانشوروں کو ارسال کیں۔ پریم چند کے پاس جب مینو فیسٹو کی کاپی پہونچی تو انھوں نے اس کا پرتپاک خیر مقدم کیا اور اس کا ترجمہ اپنے رسالہ میں شائع کر دیا۔

گذشتہ صفحات پر اس جانب اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ۱۹۳۶ء کے قبل ہندوستان میں جو تحریکات اپنی خدمات انجام دے رہی تھیں، ان میں علی گڈھ تحریک کا اپنا مخصوص مقام رہا۔ گو کہ یہ تحریک خالص ادبی تھی مگر ذہنی طور پر یہ احتجاج کا ایک انداز تھا، جس نے ترقی پسند تحریک کو پھیلنے اور پھولنے کے لیے ایک خوشگوار ماحول عطا کیا۔ اب یہاں اس حقیقت کا اظہار کر دینا ضروری ہے کہ بین الاقوامی سطح پر ہوئے محرکات، انقلاب اور فاشزم کے خلاف ہندوستان کی فضا اس وقت کن مراحل سے گذر رہی تھی۔ ترقی پسند تحریک کو بخوبی سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس عہد کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی تناظر کا ایک سرسری جائزہ لیا جائے۔ تاکہ اس کے اغراض و مقاصد کے ساتھ ہی ساتھ اس کی خدمات کا صحیح علم ہو سکے۔

پہلی جنگ عظیم، روسی انقلاب اور دوسری جنگ عظیم کے ردِ عمل نے براہِ راست ہندوستان کی متعدد تحریکوں کو متاثر کیا۔ ہندوستان پر روس کے انقلابی اثرات پہلے سے ہی مرتسم ہو چکے تھے۔ فاشزم کے خلاف انھیں جد و جہد کرنے کا ایک حوصلہ بھی مل چکا تھا جو ہندوستان کی تحریک آزادی اور برطانوی سامراج کی چولیں ہلانے کے لیے کوشاں تھے۔ ہندوستان چھوڑو، تحریک زور پکڑتی جا رہی تھی۔ کسانوں مزدوروں

اور پسماندہ طبقہ کا زبردست استحصال ہو رہا تھا۔ بالآخر یہ طبقہ بھی حصولِ آزادی میں سرگرم حصہ لینے لگا۔ چنانچہ صبر و ضبط کا جذبہ بغاوت کی شکل میں تبدیل ہونے لگا۔

جیوں جیوں وقت گذرتا گیا، ہندوستان میں بھی یوروپین ممالک کی طرح تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔ ''اس وقت ملک کا ہندوستان پہلی جنگ عظیم میں انگریزی راج کیلئے خون بہانے کے بعد آنے والی دوسری جنگ عظیم سے قبل کی کساد بازاری، معاشی بدحالی اور سیاسی خلفشار کے دور سے گذر رہا تھا۔،، [۱] جن کی بنا پر ساری دنیا میں ہو رہے نئے افکار و خیالات نے ایک تبدیلی ہندوستانیوں میں بھی پیدا کی۔

سائنسی رجحانات اور جدید تصورات کے اثرات یہاں تک ہوئے کہ غیر ضروری چیزیں جو مذہب سے وابستہ تھیں، دھیرے دھیرے ماند پڑنے لگیں۔ بالآخر مذہبی عقیدے اور جوش و خروش میں بڑی حد تک کمی آنے لگی اور پرانی قدروں کی شکست و ریخت نے نئی قدروں کی تلاش کی طرف مائل کیا۔،، [۲] اشتراکیت اور مارکسیت کے مخصوص رجحانات جو ساری دنیا میں تیزی کے ساتھ پھیل رہے تھے بقول پنڈت نہرو کہ ''ساری دنیا اس کی طرف دیکھ رہی تھی۔ بعض خوف و نفرت سے اور دوسرے اس راستے کو اختیار کرنے کی امید اور خواہش کے ساتھ۔،، [۳] چوں کہ ہندوستانیوں کا اقتصادی استحصال ہو رہا تھا معاشی طور پر بھوک و افلاس کا مسئلہ تھا یہی وجہ ہے کہ اقتصادی استحصال اور معاشی نابرابری کے نتیجے میں اشتراکیت کے اثرات تیز سے تیز تر ہوتے گئے۔ صورت حال یہاں تک پہونچ گئی کہ حصولِ آزادی میں سرگرداں انڈین نیشنل کانگریس کے اسٹیج سے بھی سوشلزم

۱؎ سلیم اختر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ ص ۱۷۷

۲؎ یوسف سرمست: بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۲۸

۳؎ Pt. J.L. Nehru's Soviet Russia 1

کا نعرہ بلند کیا۔

بین الاقوامی اور ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والے مسائل اور تبدیلیوں کا کوائف کرنے کے بعد بلا شبہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ملک گیر پیمانہ پر پھیلی بے چینی، انتشار اور زندگی کے مختلف شعبوں کی طرح ادب بھی اس کا اثر قبول کیے بغیر نہ رہ سکا۔ جو ترقی پسند ادب کی صورت میں نمودار ہوئی اور آگے چل کر ہندوستانی سیاست (جدوجہد آزادی) کا ایک لازمی جُز بن گیا۔ عزیز احمد لکھتے ہیں: "اردو ادب کی وہ جدید تحریک جو ترقی پسندی کے نام سے موسوم ہے دراصل دو عناصر ترکیبی سے بنی ہے پہلی حقیقت نگاری اور دوسری انقلابی تحریک۔"[1] اسی طرح سلیم اختر بھی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "اس تحریک کے ادبی مقاصد اور تنقیدی منصب کا جداگانہ مطالعہ گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کا تو موجودہ صدی کی دوسری اور تیسری دہائی کے سیاسی اور اقتصادی حالات کے تناظر ہی میں درست مطالعہ ہو سکتا ہے، دراصل اپنے عصر کی طرح یہ تحریک بھی ذہنی سطح پر احتجاج کا ایک انداز ہی تھی۔"[2]

ہندوستان کے انھیں سیاسی، سماجی محرکات و تعزیرات نیز بین الاقوامی حالات و کوائف کے پس منظر میں باضابطہ یہ ترقی پسند ادبی تحریک قیام عمل میں آئی۔ یوں تو لندن میں اس کی بنیاد کی پہلی خشت پہلے ہی رکھی جا چکی تھی۔ جس سے متعلق گذشتہ صفحات

---

[1] عزیز احمد — ترقی پسند ادب — ص ۵

[2] سلیم احمد — اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ — ص ۱۷۷

پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ لندن سے واپسی کے بعد سجاد ظہیر نے ۱۹۳۵ء کے آخر میں الٰہ آباد میں ایک میٹنگ کی، پھر رفتہ رفتہ مختلف صوبوں اور مختلف بڑے شہروں میں اس انجمن کی شاخیں بن گئیں۔ اردو کے علاوہ دوسری ہندوستانی زبان وادب نے اس تحریک کو مستحکم بنانے میں زبردست حصہ لیا۔ پھر وہ وقت بھی آ گیا جب ترقی پسند تحریک کا پہلا تاریخ ساز اجلاس (۱۹۳۶) لکھنؤ میں ہوا۔ اس جلسے کی صدارت کے لیے منشی پریم چند کا نام تجویز کیا گیا۔ اس کانفرنس کی دو تین باتیں بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔ پہلی اس انجمن کا منشور (اعلان نامہ)، دوسری منشی پریم چند کی افتتاحی تقریر اور تیسری اسی درمیان انڈین نیشنل کانگریس کا اجلاس جس کے باعث سیاسی طور پر اس انجمن کو کافی تقویت ملی۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے اس اجلاس میں ہندوستان کی بلند قامت ہستیاں موجود تھیں۔ اس کانفرنس میں پیش کیے جانے والا اعلان نامہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ جس سے انجمن کے اغراض ومقاصد صاف ظاہر ہوتے ہیں۔

اس اجلاس میں منشی پریم چند کا معرکۃ الآرا خطبہ صدارت کئی زاویوں سے اہمیت کا حامل ہے۔ بالخصوص نوجوان ادیبوں کے لیے انھوں نے ایک راہ ہموار کی۔ علاوہ ازیں انھوں نے ادب کی بنیادی مقاصد وافادیت کے پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے مندرجہ ذیل لفظوں میں اپنا خطبہ ختم کیا:

> "ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کر سکے، سلائے نہیں، کیوں کہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہو گی۔" [1]

---

[1] نیا ادب   جنوری، فروری ۱۹۴۱ء

رفتہ رفتہ ترقی پسند ادب کے اغراض و مقاصد کو بروئے کار لانے میں ترقی پسند مصنفین اپنے تخلیقی جوہر کو نمایاں کرنے لگے۔ جن کے تحت اردو ادب ترقی کی منزل پر گامزن ہوا۔ اسی دوران کئی ادبی رسائل بھی اشاعت پذیر ہوئے جو در اصل اسی تحریک کے ترجمان بنے۔ ابھی اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں نے غیر معمولی مقبولیت حاصل ہی کی تھی کہ ان میں نظریاتی فرق پیدا ہونے لگا۔ بالآخر ردعمل اور مخالفت کے طور پر متعدد قسم کے اعتراضات ابھر کر سامنے آئے اور اس طرح موافقت اور مخالفت میں قلمی بحثیں شروع ہو گئیں۔

چوں کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ بعض نوجوان ادب اس تحریک کے مقاصد کو سنجیدگی سے سوچے سمجھے بغیر ادب میں وہ ساری چیزیں پیش کرنے لگے۔ جس کا ترقی پسند تحریک کے بنیادی مقاصد سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔ بلکہ حقیقت نگاری کی ترجمانی ان لوگوں ادب نعرہ اور لذیت کے علاوہ کچھ نہ دیا۔ چند ترقی پسندوں کو چھوڑ کر بقیہ سبھی نے اپنا بنیادی مقصد اشتراکیت کا پرچار اور اصول پسندی کے جوش میں اشتراکی طرز کے انقلاب کو اپنا نصب العین سمجھا۔ مارکسیت اور انقلاب کو موضوع بنایا۔ پھر رفتہ رفتہ اس تحریک کے روح رواں سجاد ظہیر اور ان کے رفقاء ادب کو پس پشت ڈال کر سیاسیات میں الجھ پڑے۔ اور بعد میں اشتراکیت کا نعرہ بلند کر دیا۔ ،،[۱]

ایک سمت مارکس اور اشتراکی ادب کی تخلیق ہو رہی تھی تو دوسری طرف فرائیڈ کے تحلیل جنس کا فلسفہ پیش کیا جا رہا تھا۔ ان کے اثرات اس قدر مرتسم ہوئے کہ سماج کی ہر شئے جنسی لذیت کے دھارے میں بہنے لگی، گویا ان کے اعصاب پر عورت اس

---

[۱] تحریک ترقی پسند مصنفین اور تخلیقی مصنف احمد علی : سہ ماہی سیپ، ۸۸

قدر غالب ہو گئی کہ بس اس کے علاوہ اس کے پاس سماج کا اور کوئی مسئلہ نہ رہا ہو۔
ظاہر ہے ترقی پسند تحریک کا مقصد ایسا قطعی نہیں رہا۔ بعض ترقی پسند ادیب مقصدیت
کے نام پر سادی چیزوں کو خالص اشتراکی نقطہ نظر سے دیکھنے لگے۔ جس کے زیر اثر ان کے
فعل و عمل میں ایک تضاد پیدا ہو گیا۔ تحریک کے بنیادی مقاصد جس کا اعلان بڑے
جوش و خروش کے ساتھ پہلی کانفرنس (لکھنو ۱۹۳۶ء) میں کیا گیا تھا مسخ
ہوتا گیا۔

انھیں وجوہات کی بنا پر بعض ترقی پسندوں کو اس بات کا احساس ہونے لگا کہ یہ
تحریک سیاسی ہوتی جارہی ہے۔ بہر حال اس امر سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ اس تحریک کے
پس پشت ملکی و غیر ملکی سیاسیات کار فرما تھی۔ جن لوگوں نے اسے "سیاسی تحریک" ہونے کا
الزام لگایا، ان کا جواب دیتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

> "ہماری تحریک پر جو الزام لگائے جاتے ہیں وہ غلط ہیں، یہ صحیح
> نہیں کہ ترقی پسند ادب تحریک کسی بیرونی یا دشمن طاقت کے اشارے
> پر ہمارے ملک میں جاری کی گئی ہے۔ وہ ادب کی ایسی تحریک ہے
> جس کی بنیاد حب الوطنی، انسان دوستی اور آزادی ہے ۔۔۔۔
> ترقی پسند ادیبوں کی انجمن سیاسی پارٹی نہیں ہے، وہ ادب کی تخلیق
> اور ترقی پسند خیالات اور نظریات کی ترویج کا ایک تہذیبی ادارہ
> ہے۔ اس کے ہرگز یہ معنی نہیں کہ ادیب سیاسی امور پر کوئی رائے
> نہ رکھیں اپنی انجمن کے ذریعہ وقتاً فوقتاً اس کا اظہار
> نہ کریں۔" [1]

---

[1] ادبی روایات اور ترقی پسندی ادب لطیف، اکتوبر ۱۹۵۵ء بحوالہ سلیم اختر ۱۲۹ مختصر ترین تاریخ

اس سے متعلق مختلف قسم کے اعتراضات اور اس کے جوابات کی نوک جھونک شائع ہونے لگی۔ نتیجہ کے طور پر بعض مصنفین (جو ترقی پسند تھے) اس تحریک سے ٹوٹتے اور کٹتے گئے۔

دوسری اہم بات جس نے ترقی پسند ادب کو مجروح کیا، وہ تھا مارکسیت کا غلبہ، یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ سارا ادب روس نواز ہو کر اشتمالیت کی اندھی تقلید کرنے لگا۔ پھر وہی ادب ترقی پسند کہلایا جانے لگا، جس پر سرخ جھنڈے کا عکس نمایاں ہو۔

المختصر ترقی پسند ادیبوں نے ادب کو فرسودہ رسم ورواج، عشق ومحبت اور داستانی فضا سے نکال کر سماج کے اہم مسئلوں کی طرف عوام کے ذہن کو مبذول کرایا۔ یہی نہیں بلکہ اردو ادب میں ایک نئی روح پھونکی۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہونا چاہیے کہ صرف اشتراکی تہذیب وتمدن کے مقلد ہو کر اپنے مذہبی، تہذیبی، معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی قدروں کو فراموش کردیں۔ ظاہر ہے کہ جس سماج میں ہم پرورش پارہے ہیں، اس کے تہذیبی اور معاشرتی پہلوؤں سے کسی طرح بے خبر بھی نہیں رہ سکتے۔ مثال کے طور پر سجاد ظہیر کا یہ جملہ کہ "کمیونسٹ کہیں بھی ہوں وہ اپنے مسلک کو نہیں چھوڑ سکتے۔" اس قسم کے خیالات ہمارے اپنے تہذیبی، معاشرتی اور تمدن سے تال میل نہیں کھاسکتے۔ سجاد ظہیر کے اس خیال کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند ادب صرف اشتراکی واشتمالی نقطہ نظر کا پروپگنڈہ دیرچار بن کر رہ گیا۔

اس تحریک کو بالخصوص فرائڈ کے فلسفہ تحلیل جنس کی اندھی تقلید نے زبردست نقصان پہونچایا کیوں کہ بعض ادیبوں نے سماج ومعاشرے کے ہر مسئلے کو فرائڈ کے مخصوص نقطہ نظر سے دیکھا۔ فیشن اور حقیقت نگاری کے چکر میں یہ لوگ کچھ ایسا پڑے کہ ان کے ادب پر "عورت اور جنسیت" سوار ہوگئی۔ ایک طرح سے ترقی پسندوں کے یہاں اس طرح

کی حقیقت نگاری، رومانی تحریک کا ردِ عمل ثابت ہوئی۔ ہر چند کہ زندگی کا ایک اہم مسئلہ جنس بھی ہے لیکن اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ زندگی اور سماج میں جنسیات سے اہم اور مسائل ہی نہیں۔ یہی وہ وجہ ہے کہ عریانی، فحاشی اور لذتیت کے باعث یہ تحریک بدنام ہونے لگی اور اعتراضات کا سلسلہ روز بروز زور پکڑنے لگا، جس کا انکشاف ترقی پسند تحریک کے بانیوں نے بار بار رسائل اور جلسوں میں کیا۔ ان کے نزدیک وہ لوگ جو عریانیت فحاشی اور لذتیت سے لطف اندوز ہو کر تخلیق کرتے ہیں، ان کا تعلق ترقی پسند تحریک سے ہرگز نہیں، مگر لکھنے والے اپنے مخصوص انداز سے الگ نہیں ہوئے، "عملی طور پر ترقی پسند تحریک اس (بیان) پر عمل نہ کر سکی۔ اگر وہ ایسا کرتی تو عزیز احمد، منٹو اور عصمت جیسے بہت سے ادیب اس تحریک سے کٹ کر رہ جاتے۔"[۱]

یوں تو کہنے کے واسطے یہ بھی کہا گیا کہ ہم فرائیڈ کو اپنا امام تصور نہیں کرتے۔ لیکن ترقی پسند مصنفین فرائیڈ کے فلسفے کی مدد لیے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ پاتے۔ یہ عریانیت اور لذت کوشی قوم و سماج کے لیے کس قدر مہلک اور تباہ کن اثرات ڈال سکتی تھیں۔ اس پہلو پر اظہار خیال کرتی ہوئی ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ:

> "ہمارے یہاں جنس نگاری پر بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ جنس زندگی کا ایک اہم جزو ضرور ہے لیکن اس پر ضرورت سے زیادہ توجہ دی جا رہی ہے۔ شاید مغربی ادب کی سنہ ۱۹۳۵ء کے بعد کی جنسی بھوک، جنسی نا آسودگی، جنسی بے راہ روی بس انھیں کے ذکر سے ہمارا ادب بھرا پڑا ہے۔ مرد کی تصویر بھی سیاہ ہے اور عورت کی تصویر بھی۔ افسوس تو یہ ہے کہ عورت کے قلم سے کھینچی ہوئی

---

[۱] حسرت کاسگنجوی: اردو ناول اور ترقی پسند تحریک، "سب رس" فروری سنہ ۱۹۶۰ء

عورت کی تصویر بھی سیاہ ہے۔ ،،ا؎

سردار جعفری نے غالباً انھیں خامیوں کی وجہ سے اس طرح ادب تخلیق کرنے والوں کو ترقی پسندوں کے زمرے سے الگ کر دیا۔ وہ رقمطراز ہیں کہ ،، ترقی پسند ادب نیا ادب ضرور ہے لیکن سارا نیا ادب ترقی پسند نہیں ہے۔ ،،۲؎ ان میں کچھ اس طرح کے نظریاتی اختلاف پیدا ہوئے جس کی وجہ سے اس تحریک کو زبردست ضرب پہونچی نتیجتاً یہ تحریک اس طرح افراتفری کا شکار ہوئی کہ پھر پنپ نہ سکی اور ان میں دو مخصوص طرزِ فکر کے دو الگ الگ گروہ بن گئے۔ ایک گروپ ادب کو عصری اور جماعتی سیاست سے بلند دیکھنا چاہتا تھا جب کہ دوسرا گروہ ادب کو مارکسیت اور اشتمالیت کا آلۂ کار بنانا چاہتا تھا۔

۱۹۵۶ء کی کل ہند اردو کانفرنس میں سجاد ظہیر (جو اب پاکستان سے مستقل طور پر ہندوستان آ گئے تھے) اور ڈاکٹر عبد العلیم بھی شریک ہوئے۔ اس کانفرنس کا انعقاد اس لیے عمل میں آیا تا کہ سبھی ترقی پسند ایک جگہ بیٹھ کر ان تمام مسئلوں کو طے کر لیں جن کے سبب انجمن ترقی پسند مصنفین تعطل کا شکار ہو چکی تھی۔ دونوں نے اس بات پر اتفاق کیا کہ ترقی پسند ادب کا نظریہ اور مقاصد اتنے وسیع پیمانے پر عام ہو چکے ہیں کہ اب ان پر مزید رائے دینا ضروری نہیں۔ اس انجمن کا جو کام خواہ وہ برا رہا ہو یا اچھا، کر چکی۔ اب اردو کے ادیبوں کو ایسی تنظیم کی ضرورت ہے جس میں ہر مکتبۂ فکر اور نقطۂ خیال کے لوگ ہوں۔ انجمن کو جو تاریخی رول ادا کرنا تھا اسے بڑی خوش اسلوبی سے نبھایا۔ ،، پہلے میری رائے یہ تھی کہ انجمن کو دوبارہ منظم کرنا چاہیے۔ مرکز اور شاخوں میں ربط پیدا کر کے،

ا؎ معیار : ممتاز شیریں ص ۱۴۳ بحوالہ سب رس فروری ۱۹۶۶ء ص ۲۹

۲؎ سردار جعفری : ترقی پسند ادب ص ۱۹۶

اسے باعمل بنانا چاہیئے۔ لیکن اب میں اس پر قائم نہیں ہوں۔ [۱]

مجموعی طور پر اگر ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۶ء تک کے ترقی پسند مصنفین کے کارناموں کو دیکھا جائے تو ظاہر ہوگا کہ دو دہائیوں کی چھوٹی سی مدت میں اس تحریک نے ادب کو ایک نئی زندگی عطا کی، اپنی وسیع تر کوششوں، مسلسل جدوجہد اور مخالفت کے باوجود اس نے اپنا تاریخ ساز تاریخی رول سرانجام دیا۔ نئے مزاج، جدید نظریات وافکار، سائنسی علوم اور حقیقت نگاری کو ملکی و بین الاقوامی سطح کے مسائل سے ہم آہنگ کرنے کے ساتھ ہی اس تحریک نے حب الوطنی، انسان دوستی اور آزادی کے جذبے سے عوام کو سرشار کیا۔ اپنے حقوق کی جدوجہد میں سرگرداں رہنا اور رجعت پسندی کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے میں نمایاں بھی ادا کیا۔ خاص طور سے طبقاتی جبر، سامنتی ورجعت پسند نظام، انگریزی حکومت کے ذریعہ کیے جا رہے استحصال اور انسانی حقوق کی پامالی پر بے باک ہو کر قلم اٹھایا۔ اس تحریک نے ملک کے غریب کسان، بھوکے مزدور، جن کی جہالت، غربت کا بڑے پیمانے پر استحصال کیا جا رہا تھا ان میں اپنے حقوق حاصل کرنے کا جذبہ دیا۔ متوسط طبقہ جو عجیب کشمکش میں زندگی گذار رہا تھا ان کے کرب کو بڑے دلیرانہ انداز سے پیش کیا گیا۔ مجموعی طور پر ترقی پسند تحریک نے سماجی، سیاسی، تعلیمی اور معاشی سطح پر رونما ہونے والے سارے محرکات کو ادب کے ذریعہ عام کیا۔ یہی وجہ ہے ترقی پسند تحریک کے ذریعے اردو ادب کی ایک اصناف نے انقلاب پیدا کر دیا۔

دراصل ترقی پسند ادبی تحریک کی خدمات (کچھ اختلاف اور تضاد کے باوجود)

---

[۱] ترقی پسند مصنفین کی اجتماعی رپورٹ ماہنامہ 'صبا' حیدرآباد دکن جولائی ۱۹۵۶ء

کو فراموش کرنا، بلا خوف و تردید ایک اہم اور تابناک باب کے ختم کرنے کے مترادف ہوگا۔ اردو کی تمام اصناف نے اِس تحریک کو براہِ راست یا بلا واسطہ قبول کیا۔ واضح رہے کہ زندگی کے نئے تقاضے، نئے حالات، نئے مسائل کو جنم بھی دیتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر جہاں غزل، نظم، افسانے اور ناول نے اِس تحریک کے زیرِ اثر موضوع، مواد و تکنیک کے لحاظ سے بیش بہا ترقی کی، وہیں صنف ناولٹ جو ۱۹۳۶ء سے قبل اپنے ابتدائی اور اولین شکل سے گذر رہی تھی ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر اس نے بحیثیت صنفِ ادب اپنا مخصوص و منفرد مقام بنالیا۔ سجاد ظہیر کی تخلیق "لندن کی ایک رات" اِس امر کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے۔

زندگی اور سماج کے جو اہم مسائل رونما ہوئے انھیں ترقی پسند ناولٹ نگاروں نے بڑی حسن و خوبی اور فنی چابکدستی سے برتا ہے۔ قبل اس کے کہ آزادی سے پہلے لکھے گئے ناولٹوں کا جائزہ لیا جائے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ حصول آزادی اور تقسیم کے بعد ہونے والے سیاسی، سماجی اور ادبی محرکات کا مختصراً جائزہ بھی لیا جائے تاکہ اس عہد کے چند اہم مسائل کی نشاندہی ہو سکے۔

تحریک آزادی کی مسلسل جد و جہد کے بعد غلام ہندوستان آزاد تو ہوگیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ کچھ ایسے زخم بھی ملے جو بعد میں ناسور سے زیادہ مہلک ثابت ہوئے۔ ایک طرف تقسیم ملک کا غم و اندوہ تو دوسری طرف نوتشکیل ملک پاکستان بننے کی مسرت۔ ابھی سانس لینے کی فرصت بھی نہ مل سکی تھی یا یوں کہا جائے کہ جشن مسرت منانے کے لیے ابھی شمع بھی روشن نہ کی گئی تھی کہ ۱۷ راگست ۱۹۴۷ء کو سرحد بند کمیشن کے فیصلے کا اعلان ہوتے ہی فرقہ وارانہ فسادات کی آگ بھڑک اٹھی، قتل و غارت، بغض و منافرت کشت و خون اور دہشت کا بھیانک رقص شروع ہوگیا۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی اور تقسیم کے بعد کئی سالوں تک ہمارے ملک کے حالات بڑے انتشار اور پراگندگی کے شکار

بے رہے۔

آزادی ملنے کے بعد ہندوستان کو کئی اہم اور پیچیدہ مسائل سے دوچار ہونا پڑا۔ یہاں تفصیل مقصود نہیں۔ بالخصوص فرقہ وارانہ فسادات سے پیدا شدہ مسموم و مضر اثرات کو ختم کر کے امن و آشتی اور قومی اتحاد و سالمیت کی فضا ہموار کرنا سب سے اہم مسئلہ تھا۔ پھر پناہ گزینوں کے رہائش و قیام اور بھوک کا مسئلہ تھا دیسی ریاستوں کو شامل کرنے اور ان کی تنظیم کا مسئلہ بھی اہم رہا۔ یوں تو اگست ۱۹۴۷ء سے مئی ۱۹۴۸ء تک ایک رپورٹ کے مطابق "ایک کروڑ چالیس لاکھ ہندو، سکھ اور مسلمانوں کو اپنے گھروں سے بے گھر ہونا پڑا۔ چھ لاکھ آدمی مارے گئے اور ایک لاکھ لڑکیاں اغوا کی گئیں۔"[1] آگ، اغوا، خون خرابہ، قتل و غارت اور فرقہ واریت کا سیلاب اپنے شباب پر تھا۔ یہاں تک کہ فرقہ پرستوں نے منافرت کے جوش میں اہنسا اور سماج واد کے پجاری مہاتما گاندھی کو بھی نہیں بخشا۔ اور انھیں گولیوں سے بھون دیا۔

اس فرقہ وارانہ فساد نے صدیوں پرانے تعلقات اور مشترکہ کلچر کو بھینٹ چڑھا دیا۔ اب کوئی غیر نہیں بلکہ اپنے لوگ تھے۔ سارے رشتے ٹوٹ گئے۔ گاؤں کے گاؤں اور شہر کے شہر اجڑ گئے۔ مکانوں کو نذرِ آتش کر کے والدین اور بھائیوں کے سامنے ماں بیٹی کی عصمت دری کی گئی۔ حرص و ہوس، قتل و غارت، نفرت و رقابت، لوٹ مار، کمینگی اور درندگی کا بازار اس قدر گرم ہوا کہ تہذیب و انسانیت کا سر جھک گیا۔ اس بھیانک و مایوس کن فضا میں کتنے بے گناہ مکین دربدری کی ٹھوکریں کھا رہے تھے۔ فرقہ پرستی اور منافرت کی جو چنگاریاں گذشتہ برسوں سے سلگ رہی تھیں، شعلوں کا روپ اختیار کر کے رونما ہوئیں۔ یہاں ان سیاسی پارٹیوں کے قومی و ملی تصورات و نظریات سے بحث نہیں۔ ان فرقہ وارانہ فسادات نے لاکھوں انسانوں کو متاثر کیا، جو ان قیامت خیز منزلوں سے گذر رہے تھے۔

---

[1] آزادی کے بعد ہندوستان کا اردو ادب بحوالہ ڈاکٹر محمد اکرم ۲۴۳/۴۴ تذکرہ ص MOSLEY

ظاہر ہے ادب اور ادیب دونوں سماج و معاشرے کا اہم اور لازم حصہ ہیں چنانچہ ملک میں ہو رہے فرقہ واریت کے اس ننگے ناچ کو ادیبوں نے بھی بڑی عمیق نگاہوں سے محسوس کیا۔ بالخصوص ترقی پسند مصنفین کا وہ خواب جس کی تعمیر ایک روشن و تابناک جمہوری نظام سے وابستہ تھے، انھیں خون کے آنسو رلا کر چکنا چور ہو گئے۔ "ادب مقصود بالذات نہیں بلکہ سماجی ضرورتوں کو پورا کرنے کا ایک آلہ ہے۔ ہر ادب اپنے عہد کا ترجمان ہوتا ہے اس لیے ادیبوں کا "فسادات" پر دل کھول کر قلم اٹھانا عین فطری تھا۔ چنانچہ تقسیم ہند کے بعد زندگی کے ہر شعبہ اور سماج کے ہر طبقے میں جو انتشار، منافرت اور بے راہ روی کا دور دورہ شروع ہوا اس کی ترجمانی اس عہد کے ناولٹوں میں جھلکتی ہے۔ اس دور کے ناولٹ نگاروں نے لوٹ کھسوٹ، جبر و ظلم، ناانصافی و ناعاقبت اندیشی، بے حسی و بے غیرتی، ماں بہنوں کی لٹتی ہوئی عصمت دری اور مذہب کے ٹھیکداروں کو اپنا موضوع بنایا۔ بہ الفاظ دیگر تقسیم اور فسادات سے پیدا شدہ حالات ناولٹ نگاروں کے موضوع رہے۔

حالات سازگار ہوتے ہی سب سے بڑا مسئلہ ہجرت اور اپنے آبائی وطن چھٹنے کا غم تھا۔ معاشرتی زندگی درہم برہم ہو گئی۔ تقسیم کے بعد پاکستان کا وجود ہندو اور مسلم ہونے کی بنیاد پر نہیں بلکہ اقتدار کی خاطر، کانگریس اور مسلم لیگ کی انتہا پسندی کے باعث عمل میں آیا کیوں کہ مسلمانوں کا ایک گروہ مسلم لیگ سے وابستہ تھا تو دوسرا گروہ انڈین کانگریس سے۔ مسلمانوں کے لیے یہ ایک "اہم مسئلہ" تھا۔ اگر باپ مسلم لیگی ہونے کی وجہ سے نوتشکیل ملک پاکستان ہجرت کر گیا تو بیٹے کانگریسی ہونے کے ناطے اپنے وطن کو خیرباد نہیں کہا۔ انھیں وجوہات کی بنا پر کتنے خاندان اور رشتے بھی تقسیم ہوئے

ڈاکٹر عبد العلیم اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر ص ۲۵

اور گوناگوں مسائل بھی پیدا ہو گئے۔ تقریباً دونوں ملکوں کے مہاجرین کو بڑی بے چارگی اور کسمپرسی کے دور سے گذرنا پڑا۔ کہنے کے واسطے ہندوستانی عوام آزاد ہو گیے۔ مگر تقسیم اور فسادات کے ہولناک مصائب کی وجہ سے عوام الناس ڈرا اور سہما سہما نظر آنے لگا۔ سماج پر ایک گہرا جمود طاری رہا۔ جہالت مفلسی اور تنگ دستی اپنی جگہ برقرار ہیں۔ غریب مزدور اور کسانوں کا استحصال ہوتا رہا۔ بس کرسیاں تبدیل ہو گئیں۔

اِن حالات اور مسائل سے نپٹنے اور عوام کے معیار زندگی کو بلند کرنے کی غرض سے سنہ ۱۹۵۱ء میں پہلا پنج سالہ منصوبہ مرتب کیا گیا۔ جس میں زرعی پیداوار، گھریلو دستکاری پانی اور الکٹرک پر بطور خاص زور دیا گیا۔ پہلے منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کے بعد کسی حد تک کامیابی تو ملی مگر سب سے اہم مسئلہ "غذائی صورت حال" میں کوئی خاص فائدہ نہیں ہوا۔ دوسرے منصوبہ میں "صنعت اور ترقی" زور دیا گیا۔ پر کانگریس سرکار نے ملک کی ترقی کے لیے بھوک، غریبی اور بے روزگاری کو ختم کرنے کے لیے اشتراکی طرز اپنایا تھا۔ اس لیے اشتراکی ممالک کی طرح دوسرے منصوبے میں صنعت کاری کی ترقی پر خاصہ زور دیا گیا۔ اِس پالیسی کو بروئے کار لانے میں خاطر خواہ کامیابی بھی ملی ـــــ مگر ان منصوبوں کا فائدہ کروڑوں غریب مزدور اور کسانوں کو نہیں ملا بلکہ اعلیٰ درجہ اور متوسط طبقہ کے افراد ہی فیضیاب ہوئے۔ دوسرا طبقہ مالی دشواری کے سبب ان فوائد سے محروم رہا۔ چنانچہ بھوک غریبی اور بے روزگاری کا مسئلہ بنا رہا۔ ہسپتالوں کے قیام اور دواؤں کے معقول اِنتظام سے غریب مزدوروں اور کسانوں کو اتنا فائدہ ضرور ہوا کہ صحیح علاج کی وجہ سے اموات کم ہونے لگیں، مگر دوسری طرف شرح ولادت میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا۔ چنانچہ آبادی بڑی تیزی سے بڑھنے لگی نتیجتاً ملک و سماج کے لیے "آبادی" کا ایک اہم مسئلہ پیدا ہو گیا۔ جس کے باعث نئے نئے مسائل پیدا ہونے لگے۔ کانگریس حکومت نے بین الاقوامی سطح پر بھی تعلقات بڑھائے۔ پنڈت جواہر لعل نہرو کی غیر جانبدارانہ پالیسی

نے جہاں ہندوستان کو ایک وقار بخشا، وہیں مغربی ممالک بالخصوص اشتراکی ممالک سے مختلف شعبوں میں بڑے کار آمد فائدے ہوئے۔ دوسرے ملکوں سے اقتصادی اور صنعتی امداد ہونے لگی جس کے باعث مسائل میں کچھ کمی ضرور آئی۔

آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے ہندوستان کے سیاسی وسماجی پس منظر کا ایک عمومی جائزہ لینے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے ملک کو مختلف النوع مراحل سے گذرنا پڑا۔ یہ ہماری قومی زندگی میں بیک وقت حصول آزادی کی جدوجہد تقسیم ملک اور فرقہ وارانہ فسادات اور اس کے ردعمل کی وجہ سے ہنگامہ، انتشار اور تعمیری سرگرمیوں کا زمانہ رہا۔ حصولِ آزادی سے قبل اگر انگریزی حکومت کے تسلط کو اکھاڑ پھینکنے کا عزم وحوصلہ اور استقلال رہا تو آزادی ملنے کے بعد سیاسیات ماضی کے زہریلے اور مہلک اثرات کے سبب ملک تقسیم ہی نہیں ہوا بلکہ اس کے ردِ عمل کے طور پر بے گناہوں کے خون سے جی کھول کر ہولی کھیلی گئی۔

۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۹ء تک کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی حالات کا جائزہ لینے کے بعد جو اہم مسئلے ابھر کر رونما ہوئے وہ تھے، حکمراں اور سماجی طبقے کے ذریعہ غریب مزدوروں اور کسانوں کے استحصال کا مسئلہ، غلامی کا مسئلہ، اندھی روایت پرستی، توہم پرستی اور مذہبی اجارہ داری کا مسئلہ، نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش کا مسئلہ، عورتوں کے حقوق کا مسئلہ، سماجی مساوات کا مسئلہ، جدوجہد آزادی کا مسئلہ، قومی اتحاد وسالمیت کا مسئلہ، مہاجرین و پناہ گزینوں کے مسائل، فرقہ وارانہ تعصب اور لسانی مسائل، بے روزگاری، بھوک، رشوت خوری اور آبادی کے مسائل وغیرہ۔ اس عہد (۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء) کے ناول نگاروں نے مذکورہ اہم مسئلوں اور ان کے مخصوص پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔

اس عہد کے ہندوستان کا سیاسی، سماجی اور معاشی پس منظر کا مختصر ترین جائزہ لینے پر یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور کے لکھے جانے والے افسانوی ادب

اپنے عصر کے زندگی و معاشی مطالبات، تقاضوں اور مسائل کی ترجمانی بھرپور ڈھنگ سے کرتے ہیں، کیوں کہ کسی بھی ادب کا جائزہ لینے کے لیے اس عہد کے سامنے محرکات اور حالات پر گہری نظر رکھنی پڑتی ہے۔

اس دور کے افسانوی ادب پر ترقی پسند تحریک کی گہری اور بھرپور چھاپ موجود ہے جس نے اپنے مخصوص نقطہ نظر اور چند مقاصد کے پیش نظر ادبی زندگی میں ایک نئی روح پھونکی۔ یہ زمانہ دراصل مختصر افسانے کے فروغ کا رہا۔ اس حقیقت سے ہرگز ہرگز گریز نہیں کیا جا سکتا کہ ادب کی دوسری اصناف کے مقابلہ افسانہ نے موضوعات، مواد، اسلوب و تکنیک کے لحاظ سے گراں قدر مقبولیت حاصل کی لیکن اس کا یہ مطلب قطعی نہیں کہ دوسری اصناف نے ان کا اثر قبول نہیں کیا۔

اس دور میں ناولٹ بہت کم وجود میں آئے، مگر جو بھی ناولٹ تخلیق کیے گئے وہ ناولٹ کے فن کو ایک مستحکم صنف ادب کا درجہ دلانے میں بڑی حد تک کامیاب ہے۔ اسی وجہ سے ناولٹ کی یہ تخلیق تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر چند کہ ان ناولٹوں پر ترقی پسند تحریک کا غلبہ برقرار رہا پھر بھی زندگی اور سماج کے متعدد اہم مسائل کی عکاسی مختلف ہیئت اور اسالیب میں ملتی ہیں۔

گذشتہ صفحات پر اس عہد کی زندگی اور عصری معاشرے کے گوناگوں مسائل کی نشاندہی کی جا چکی ہے۔ اگر ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کے ناولٹوں کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ چند ترقی پسند ناولٹ نگاروں نے اس صنف ادب کا مقام متعین کرنے اور پروان چڑھانے میں اپنے فنی فکر و شعور کا ثبوت دیا۔ یہ صنف جو اپنے ابتدائی مراحل سے گذر رہی تھی، انھیں فرسودہ رسم و رواج اور قدیم روایات حسن و عشق کی داستان سے الگ کر کے ان میں ٹھوس حقیقت، نئی معنویت اور نئی فضا سے ہموار کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ پایہ کے ترقی پسند فنکاروں نے ایک آدھ ناولٹ ضرور لکھا، جو اپنے مخصوص طرز

میں سامنے آئے۔ ان میں اپنے عصری زندگی اور سماج کے اہم مسائل اور ان کے مخصوص پہلوؤں کو بڑی بے باکی، فنی رچاؤ اور منفرد تکنیک کے ذریعہ اجاگر کیا۔ غلامی، سیاسی استحصال، غریبی و مفلسی، معاشی بے چینی، طبقاتی کشمکش، سرمایہ دار طبقے کے جور و ظلم، بے روزگاری، عورتوں کے مسائل، متوسط طبقہ کا کرب، کم و بیش اس طرح کے مسئلوں پر کوئی نہ کوئی ناولٹ ضرور معرض وجود میں آیا۔

یہ دوسری بات ہے کہ ان پر سرخ جھنڈے کی چھاپ قدرے دکھائی دیتی ہے کیوں کہ ان کا نصب العین اشتراکیت کی تبلیغ اور حقیقت نگاری رہا۔ بہتر سماج کی تشکیل کی راہ ہموار کرنے، طبقاتی کشمکش ختم کرنے اور سرمایہ داری کی چولیں ہلانے کی خاطر حقیقت نگاری پر سختی سے کاربند رہ کر ان ادیبوں نے اردو ناولٹ کو ایک نئی سمت عطا کی۔ البتہ جنسیات اور اشتراکی نظریہ کو زبردستی ٹھونسنے کے چکر میں ان پر متعدد قسم کے الزامات عائد ہوئے۔ بہرحال ترقی پسند ناولٹ نگاروں کی خدمات کو فراموش کرنا ادب کے ایک باب کو نکالنے کے مترادف ہوگا۔

یہ امر واضح ہو چکا ہے کہ اردو ناولٹ کو بطور صنف ادب ارتقائی منزل تک پہونچانے میں ترقی پسندوں نے نمایاں حصہ لیا۔ چنانچہ سجاد ظہیر نے اپنی تخلیق "لندن کی ایک رات" میں ناولٹ کے وہ تمام عناصر کو مدغم کر دیا ہے جو ایک ناولٹ کی لازمی خصوصیات ہوتی ہیں۔ انھوں نے غلام ہندوستان کے طالب علموں کی ذہنی کشمکش و دلی کیفیات کو مخصوص طرز میں نمایاں کیا ہے۔ اس ناولٹ میں ہندوستانی سماج کے ایک اہم مسئلہ (غلامی کے مسائل اور ان کے مخصوص گوشے) کی عکاسی بڑے حقیقی اور اچھوتی تکنیک کے ذریعہ واضح کیا ہے۔ ؎

؎ تفصیل کے لیے آئندہ صفحات ملاحظہ ہو۔

سجاد ظہیر کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والے قلم کاروں نے اس صنف کو آگے بڑھانے میں بھرپور تعاون دیا۔ چنانچہ کرشن چندر، عصمت چغتائی، اوپیندر ناتھ اشک، اشفاق احمد، قدرت اللہ شہاب وغیرہ نے زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ کو لے کر اس کے مخصوص پہلوؤں کو اپنے اپنے ناولٹوں میں کیا۔ علاوہ ازیں اُن قلم کاروں نے بھی اس صنف کی ترویج میں حصہ لیا، جو براہ راست اس تحریک سے وابستہ نہیں تھے۔ مذکورہ ناولٹ نگاروں نے مواد، فن و اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے گراں قدر اضافے کیے ہیں۔

کرشن چندر کے ناولٹوں پر ان کا مخصوص ترقی پسند نظریہ غالب ہے، یوں تو ان کے کئی طویل افسانوں اور ناولوں پر "ناولٹ کا خدشہ ہوتا ہے اگر وہ اپنے طویل افسانوں میں کسی کردار اور کسی اہم مسئلہ کے مخصوص پہلوؤں کو تھوڑا ہائی لائٹ کرتے تو یقیناً وہ ناولٹ کے فن پر پورے اترتے۔ کرشن چندر نے جو ناولٹ تخلیق کیے ہیں، انھیں بیشتر ناقدین طویل افسانہ یا مختصر ناول ہی کہتے نظر آتے ہیں۔ ان کے زیادہ ناولٹ سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد شائع ہوئے۔ سنہ ۱۹۶۰ء سے قبل ان کا مشہور و معروف ناولٹ "طوفان کی کلیاں" (1951) بھی شائع ہوا۔ جس کا تنقیدی تجزیہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔ موضوع اور فن کے اعتبار سے عصمت چغتائی جداگانہ حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ پہلی خاتون ناولٹ نگار ہیں جنھوں نے ناولٹ نگاری کے ارتقا میں اپنی اہم خدمات انجام دی ہیں۔ ان کے ناولٹ دراصل سماج و معاشرے میں ہو رہے طبقاتی کشمکش بالخصوص مسلم معاشرے کی لڑکیوں کے ذہن میں پیدا ہونے والے مسائل اور جنسی جذبات کی حقیقی ترجمانی کرتے ہیں۔ جن کا استحصال مذہب اور فرسودہ رسومات و روایات کے نام پر کیا جاتا ہے۔ ان کا مشہور ناولٹ "ضدی" ہے جس کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جا رہا ہے۔ عصمت کے ہم عصر سعادت حسین منٹو جو بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ ان کا ناولٹ "بغیر عنوان کے"

ایک نفسیاتی ناولٹ ہے۔ [۱] جس میں انھوں نے اپنی بے پناہ صلاحیتوں کے ذریعہ مرکزی کردار کی جنسی کشمکش کو بڑے حقیقی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔

تقسیم سے پیدا شدہ حالات کا محاکمہ قدرت اللہ شہاب کے ناولٹ "یا خدا" میں [۱] دیکھا جا سکتا ہے۔ اُپیندر ناتھ اشک کا شمار بڑے ناموں میں کیا جاتا ہے انھوں نے جہاں اردو افسانوی ادب کو اپنے فن پاروں سے مالا مال کیا، وہیں دو خوب صورت ناولٹ بھی دیے، جس کے متعلق اشک لکھتے ہیں کہ: "میں نے تین ناولٹ لکھے، ایک رات کا نرک، (جو ابھی تک اردو میں نہیں چھپ سکا) بڑی بڑی آنکھیں (۱۹۵۵) اور پتھر الپتھر (۱۹۵۷)"۔ [۲]

'بڑی بڑی آنکھیں' (۱۹۵۵) کا شمار ناولٹ کے زمرے میں ہی کیا جانا بہتر ہوگا۔ ناول کے تانے بانے اور افسانے کے گوشت پوست سے تیار یہ ناولٹ، معاشرے کے نچلے طبقے کے ایک اہم مسئلہ کے مخصوص پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ ان کی کہانیوں اور ناولوں کی طرح یہ ناولٹ بھی پنجاب کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ بظاہر پس ماندہ طبقہ سے تعلق رکھنے والے ایک حساس نوجوان کی ناکام محبت کی کہانی ہے، لیکن ناولٹ کے پس پردہ ملک کی گوناگوں گتھیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ جہاں ایک بلند خیال سربراہ دیواجی کے کردار کو نمایاں کرتے ہیں وہیں دیواجی اپنے مخصوص خیالات و نظریات کے تحت چند منصوبوں کو بروئے کار لانے کے لیے ایک ترقی پسند ادارہ قائم کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اپنے افکار و نظریات کو عام کرنے کے لیے ایک رسالہ 'دیوانی' کا اجرا کرتا ہے، اور ایک کالونی کی داغ بیل ڈالتا ہے جسے "ترقی پسند نگر" سے

---

[۱] تفصیل کے لیے آئندہ صفحات ملاحظہ ہو۔

[۲] سوال نامہ کے جواب میں

منسوب کرتا ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار سنگیت سنگھ کا ہے، جو اپنی زوجہ کے بعد اس کے غم میں مغموم ہے۔ اپنا غم بھلانے کی خاطر ہی وہ "دیوانی" سالہ کا مدیر بن جاتا ہے۔۔۔۔ سنگیت سنگھ کے مزاج اور گوناگوں خصوصیات سے متاثر ہو کر دیوا جی کی لڑکی "داتی" اس سے دلی محبت کرنے لگتی ہے۔ سنگیت سنگھ کے جذبات کی حقیقی ترجمانی کے ساتھ ہی ساتھ اشک "دیوا جی" جیسے افراد کے آدرشوں اور خوش گفتاری پر بھرپور طنز کرتے ہیں۔ بقول عطیہ نشاط کہ "(ناظرین) جان لیتے ہیں کہ بڑے بڑے آدرشوں کی لچھے دار باتیں کر کے دیوا جی اپنے پیرووں کو ایک نہایت خوب صورت فریب میں مبتلا رکھے ہوئے ہیں، کیوں کہ وہ اپنے بنائے اصولوں کی خلاف ورزی کرنا شروع کر دیتا ہے۔ یوں بظاہر رومان انگیز دکھائی دینے والا یہ ناول (ناولٹ) ایک سیاسی طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور دیونگر ہمارے ملک کا "سمبل" بن جاتا ہے۔" ؎۱

دراصل اپیندر ناتھ اشک یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ کوئی بھی مصلح یا ریفارمر اس وقت تک اپنے مقاصد کو منتہائے کمال تک نہیں پہونچا سکتا ہے جب تک وہ خود ان اصولوں پر عملی طور پر کاربند نہ ہو۔ اور یہ امر خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ نعرہ بازی، لچھے دار باتوں اور ظاہری نام و نمود سے سماج یا ملک کا کوئی مسئلہ حل نہیں کیا جا سکتا۔ مجموعی طور پر یہ ناولٹ اپنے عصری سماج کے ایک اہم مسئلہ یعنی نام نہاد ریفارمر کی قلابازیوں اور ان سے پیدا شدہ گوشوں کی مصوری کرنے میں کامیاب ہے۔ اپیندر ناتھ اشک کا دوسرا ناولٹ "پتھر الپتھر" ہے جس کا تفصیلی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جا رہا ہے۔

اشفاق احمد کا شمار اردو کے اچھے افسانہ نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ انھوں نے

؎۱ اپیندر ناتھ اشک پتھر الپتھر ص ۲۹/۲۸

جہاں اردو کو "گنڈریا" جیسا افسانہ دیا وہیں اس کہنہ مشق مصنف نے "زہریلا حسن" جیسا ناولٹ لکھ کر اپنے مخصوص نقطہ نظر کو عام کیا۔

"زہریلا حسن" (۱۹۵۳) آزادی سے قبل کے ہندوستان پر محیط ان کا رومانی ناولٹ ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار اختر ہے جس کے ذہنی نفسیاتی جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ اپنی عاشقانہ طبیعت کے باعث وہ ہر خوب صورت لڑکی پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ اس ناولٹ میں زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ (جنسی مسئلہ) اور اس کے متعدد پہلوؤں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اختر کے کردار کے ساتھ ہی ساتھ ایستھر، سعید، شیلہ اور اس کے دوست شفیع میں زندگی کی حرارت ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کردار ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے افراد معلوم پڑتے ہیں۔ چوں کہ اشفاق احمد کو جنس کی اہمیت اور افادیت کو ظاہر کرنا تھا اسی لیے پورا ناولٹ رومان زدگی کا شکار ہو کر رہ گیا ہے۔ "زہریلا حسن" کے ذریعہ اشک نے مشرق و مغرب کے بیچ پیدا ہو رہی کشمکش کے نتائج کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے۔ ناولٹ میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مرد چاہے جتنا بڑا اصول پسند اور عورت شناس کیوں نہ ہو، عورتوں کے دام میں پھنسنے کے بعد اس کے سارے اصول منتشر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

اشفاق احمد کے بعد انور سجاد کے "رگ سنگ" (۱۹۵۵) کا تذکرہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ دراصل اس ناولٹ میں انھوں نے مشرقی تہذیب کے آداب و اخلاق کی فضا میں پرورش پائے ایک لڑکے کی داستان پیش کی ہے جو جدید میلانات سے پیدا ہونے والے تصورات کے بیچ الجھ کر رہ جاتا ہے، انور سجاد نے قدیم روایات اور رسومات کو نشانہ بنایا ہے جن کے اثرات اس قدر حاوی ہو چکے ہیں، کہ قدیم روایات سے نجات پانے کے لیے بھی وہ والدین کی اطاعت شعاری سے الگ نہیں ہو پاتا۔ اس ناولٹ میں نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش سے پیدا ہونے والے مسئلہ کو اٹھایا گیا ہے۔

پلاٹ کی تعمیر، کردار نگاری اور مکالمے میں فنی کمزوریاں ہونے کے باوجود اس کے ناولٹ ہونے میں کوئی شک نہیں۔ البتہ کردار کا فطری بہاؤ مفقود ہے۔ چوں کہ سجاد انور کا یہ پہلا ناولٹ ہے جس میں مطالعہ و مشاہدہ کی کمی کے باعث "رگ سنگ" کے کرداروں میں وہ زندگی نہیں ملتی جو ناولٹ کے کرداروں کا امتیازی وصف ہوتا ہے۔ عابد علی کے لفظوں میں: "(رگ سنگ) کے کردار پوری طرح زندہ نہیں جس دنیا میں وہ رہتے ہیں۔ وہ بھی تاریک سی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف کی نوعمری ان گوشوں کو روشن نہیں کر سکی جنھیں اجاگر کرنا لازم تھا۔"[1]

اسی عہد کا ایک ناولٹ "زلفیں اور زنجیریں" (۱۹۵۶) ہے جس پر بہت کم لکھا پڑھا گیا۔ سہیل بخاری جیسے بلند قامت نقاد نے اسے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کے ناولٹ میں گردانا ہے۔ جو سراسر غلط ہے۔ یہ ناولٹ محمد حسن کا ہے نقادوں کی بے توجہی اور غلط فہمی کا راز دراصل اس کی غیر مقبولیت ہے۔ انھوں نے زندگی اور سماج کے اہم مسئلہ (محبت اور ازدواج زندگی) کے ساتھ ہی ساتھ اس کے تمام تر پہلوؤں کو ایک مختصر کینوس پر پیش کیا ہے۔ اس لیے۔۔۔ "زلفیں اور زنجیریں" کا شمار ناولٹ میں کرنا بہتر ہوگا۔

فرض شناسی اور محبت کے درمیان پیدا شدہ ردِ عمل کو مصنف نے تخیلی پیکر میں اجاگر کیا ہے۔ جہاں سن رسیدہ خاوند پروفیسر احمد کی جوان بیوی اپنی جنسی خواہشات کی تشفی نہ ہونے کے باعث گھر میں مقیم مصور محمود سے محبت کرنے لگتی ہے۔ ناولٹ اپنے عروج پر پہونچ کر المیہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ناولٹ نگار نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ محبت شادی کا اہم جز ہے۔ پلاٹ سادہ اور غیر پیچیدہ ہے۔ کردار نگاری کے لحاظ سے یہ ناولٹ کمزور ثابت ہوتا ہے کیوں کہ اس کے کردار فطری نہ ہو کر ٹایپ

---

[1] عابد علی رگ سنگ سہ ماہی صحیفہ شمارہ ۲۰

ہوجاتے ہیں۔ زبان، مکالمہ اور اسلوب میں بھی کوئی جدت نہیں خطوطی اسلوب میں لکھا گیا یہ ناولٹ محبت اور شادی کے بیچ پیدا ہونے والے تصادم کی بہترین عکاسی کرتا ہے جس کی وجہ سے ازدواجی زندگی درہم برہم ہوجاتی ہے۔ انھوں نے سماج پر بھرپور طنز کیا ہے، جو کم عمر لڑکیوں کی شادی زیادہ عمر کے لڑکوں سے کر دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر ''زلفیں اور زنجیریں'' ناولٹ نگاری کے ارتقار کی ایک کڑی ضرور کہی جاسکتی ہے۔

صنف ناولٹ کے ارتقار میں ابوالفضل صدیقی کی تخلیقات اپنا جداگانہ حیثیت رکھتی ہیں۔ انھوں نے اپنے زورِ قلم اور مخصوص رجحان کے ساتھ اس نئی صنف کو فروغ دینے میں بھرپور حصہ لیا۔ ان کے ناولٹوں کی تعداد کثیر ہے پھر بھی ۱۹۵۹ء تک کے ناولٹوں میں خالی ہاتھ (۱۹۵۷) میراث (۱۹۵۷) اور دھرتی جاگ اٹھی (۱۹۵۶) اور چڑھتا سورج (۱۹۵۷) اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ ناولٹ متعدد رسائل میں شائع ہونے کے بعد ناولٹ کے مجموعے کی شکل میں "ابوالفضل کے چار ناولٹ" کے نام سے بھی شائع ہوئے۔ ابوالفضل صدیقی کے ناولٹ کا پس منظر، متوسط طبقے کی زندگی اور ان کا معاشرہ ہوتا ہے۔ "(ان کے) کردار ایک بدلتے ہوئے معاشرے کے مسائل الجھنوں اور تقاضوں سے منقطع نہیں ہیں۔ لیکن ان کا ایک زاویہ نگاہ ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہمیں اس نقطۂ نگاہ سے اتفاق بھی ہو لیکن ابوالفضل صدیقی نے ان کو اس انداز سے نمایاں کیا ہے کہ جائداد چلتے پھرتے کردار بن جاتے ہیں۔ یہ کردار کوئی پروپیگنڈا نہیں کرتے نہ اپنا اور نہ اپنے خالق کا یہ سب اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں۔" [۱]

مختصر کینوس پر چند مخصوص کردار کی مدد سے مصنف نے زندگی یا سماج کے اہم مسئلے

---

[۱] ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ابوالفضل صدیقی کے چار ناولٹ مشمولہ "سیپ" کراچی شمارہ ۶ ص ۲۵۷

کو بڑی فنی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ کردار نگاری، زبان و اسلوب کے لحاظ سے یہ ناولٹ کامیاب کہے جا سکتے ہیں۔

لندن کی ایک رات

"لندن کی ایک رات" اردو کا اہم ناولٹ ہے۔ اس کا سن اشاعت ۱۹۳۸ء ہے۔ لیکن یہ ناولٹ ۱۹۳۶ء میں ترتیب پاتا ہے۔ جیسا کہ سجاد ظہیر نے اس کے دیباچہ میں تحریر کیا ہے۔

یہ ناولٹ لندن کی رات کے درمیان واقع ہونے والے تمام واقعات سے متعلق ہے اس موقع پر اس ناولٹ کے پلاٹ سے، اس کی کردار نگاری سے بحث کرنا فضول محسوس ہوتا ہے، لیکن اس موقع پر اتنا کہہ دینا ضروری ہے کہ اس ناولٹ میں دوسرے ناولٹوں کی طرح کوئی باضابطہ یا مربوط پلاٹ نہیں ہے۔ اور نہ کوئی مرکزی کردار ہے۔ چھوٹے چھوٹے کرداروں سے یہ ناولٹ ترتیب پایا ہے۔ انگلینڈ میں وہ نسل، جو اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے جاتی ہے۔ وہ کسی ایک مقام پر ملتے ہیں، جن کی گفتگو سے اُن کے آنے والی زندگی کے نقشے بھی قارئین کے سامنے آتے ہیں۔ اُن میں کچھ تو ایسے ہیں، جو محض تفریح کے لیے وہاں گئے ہیں۔ لیکن کچھ ایسے لوگ بھی ہیں، جو اس زمانے کے بڑے لوگ تھے۔ ایک طبقہ تو ایسا بھی تھا، جو اپنے لڑکوں کو صرف اس لیے انگلینڈ بھیجے کہ وہ واپس آکر آئی۔ سی۔ ایس بن سکیں۔ چنانچہ اس ناولٹ کا ایک کردار ایسا بھی ہے، جو سوتے جاگتے آئی۔ سی۔ ایس ہونے کا خواب دیکھتا ہے۔ اور اس کی ساری نفسیات ایک آئی۔ سی۔ ایس افسر کی بن چکی ہے۔

اسی ناولٹ میں ایک کردار، ایک ہندوستانی خاتون کا بھی ہے جس کا نام کریمہ ہے۔ یہ کردار نہ تو خالص ہندوستانی عورت کا کردار ہے۔ اور نہ تو خالص ماڈرن عورت کا جس پر انگریزی تہذیب و تعلیم غالب آچکی ہے۔ دراصل یہ کردار اس طبقے کی عورت کے

کردار کی نمائندگی کرتا ہے جو نیم شہری اور نیم دیہی زندگی جی رہے تھے، لیکن اس ناولٹ کے دوسرے کردار زیادہ مضبوط اور جاندار نظر آتے ہیں، جو گفتگو کے درمیان انگریزی تہذیب یا ملک میں رہتے ہوئے بھی ہندوستان کے بارے میں سوچتے ہیں۔ اس طرح ان کا جو زاویہ نگاہ جو سامنے آتا ہے۔ وہ چونکا دینے والا ہوتا ہے۔ غالباً یہ ناولٹ نگار کا بھی اپنا نظریہ تھا۔

اس ناولٹ کا سب سے اثر انگیز کردار ایک انگریز لڑکی شیلا کا ہے جو ایک ہندوستانی لڑکے پر عاشق تھی، گویا مصنف نے اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ عشق ایک ایسا فطری جذبہ ہے۔ جو رنگ و نسل نہیں دیکھتا۔ شیلا اور نعیم کی گفتگو کے درمیان یہ چیز نمایاں ہوتی ہے۔

نعیم کا کردار حالاں کہ سارے ناولٹ پر چھایا ہوا ہے، مگر جین کے مقابلے میں کمزور ہے۔ وہ اپنا کوئی تاثر نہیں چھوڑتا، جب کہ راؤ کا کردار چھوٹا ہوتے ہوئے بھی اثر انگیز ہے، مصنف اسی کی زبان سے ہندوستان پر انگریزوں کے تسلط اور غلامانہ ذہنیت کی ترجمانی کرتا ہے۔

راؤ کے کردار کے توسط سے ناولٹ نگار نے اشتراکی نظریہ کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ غلام ہندوستان کے غریب مزدوروں اور کسانوں کی حالتِ زار و بے بسی کی ترجمانی کرتے ہوتے برطانوی سرکار سے مقابلہ کرنے کا عزم بھی دیکھا جاسکتا ہے، راؤ سوچتا ہے:

> "راؤ کی آنکھوں کے سامنے یک بارگی ہندوستانیوں کی ایک بھیڑ نظر آئی، جس میں زیادہ تر غریب میلے کچیلے کپڑے پہنے ہوئے لوگ تھے، جن کے چہروں پر دھوپ اور ہوا اور بھوک کے اثر سے جھریاں اور گڈھے پڑے ہوئے تھے جن کے ہاتھ

مزدوری کرنے سے سخت اور مضبوط معلوم ہوتے تھے۔ جن کی آنکھوں میں محنت کی روشنی تھی۔ جن کے کندھے جھکے ہوئے تھے۔ جن کی ٹانگیں ان کی میلی دھوتیوں سے لکڑی کی طرح نکلی ہوئی تھیں۔ ان لوگوں کی بھیڑ سڑک کے چوراہے پر، اس بھیڑ میں ملے جلے ہندوستانی طالب علم، وہ بھی غریب، جن کو پچیس روپیہ مہینہ تک کی نوکری اب نہیں ملتی۔ دُبلے پتلے، سینہ کمزور، چار دن سے ڈاڑھی نہیں بنائی، چھوٹا انگریزی کوٹ اور دھوتی، میلی سی عینک، ننگے سر، یہ بھی سیکڑوں کی تعداد میں۔ اور اسی طبقہ کے بہت سے لوگ۔ سارا مجمع ہل رہا ہے، سمندر کی سی لہریں آگے بڑھنے کی کوشش مگر راستہ رُکا ہوا ہے۔ گورے بندوقیں لیے ہوئے سامنے کھڑے ہیں۔ مشین گنیں بھی ہیں۔ سنگینیں دھوپ میں چمک رہی ہیں۔ سپاہیوں کے پیچھے گھوڑے پر سوار انگریزی افسر تیز دھوپ، گرمی، چہروں پر پسینے کے قطرے نمایاں ہیں۔ ہوا بند۔ راوؔ اس مجمع کے بیچ میں کھڑا ہوا ہے۔ آخر ہم لوگ آگے کیوں نہیں بڑھتے۔ یہاں تک پہونچ کر رُک جانے سے کیا فائدہ؟ اتنی دور تک آئے اور اب رُکے ہوئے ہیں۔ "آگے بڑھو" "آگے بڑھو" کی آواز یک بارگی اس کے کانوں میں آئی اور اس کے سارے جسم میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی۔"[1]

عارف کا کردار بھی ضمنی سا ہے، مگر وہ اپنے طبقے کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے ایک

---

[1] لندن کی ایک رات ص ۱۱۱

جگہ اس کی زبان سے جب یہ جملے ادا ہوتے ہیں کہ:

"ڈیوٹی از ڈیوٹی، لیکن آپ یہ کیوں فرض کرتے ہیں کہ میں بے قصور لوگوں کو قید کروں گا اور بے جرموں پر گولیاں چلواؤں گا؟" ؎

تو سارا معاملہ سمجھ میں آجاتا ہے کہ ان تمام لوگوں کی نفسیات ایک ہی ہوا کرتی ہے یعنی انگریز ایسا ذہن ترتیب دیتے ہیں جو ہر معاملہ میں نہ صرف ان کا معاون ہو بلکہ غلام بھی۔

آخر میں اس ناولٹ کے سلسلے میں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ کہ جس زمانے میں یہ قصہ یا کہانی ترتیب دی گئی، اس زمانے میں لے دے کر پریم چند کے ہی افسانے اور ناول ہی ہمارے سامنے تھے۔ یعنی جدید ناول یا افسانے، لیکن سجاد ظہیر نے جو کہانی لکھی وہ اس روایت سے یکسر مختلف اور نئی تھی۔ ہر لحاظ سے، پلاٹ اور اس کے ٹریٹمنٹ کے لحاظ سے بھی۔

لندن کی ایک رات بنیادی طور پر ناولٹ ہی ہے۔ کیوں کہ اس کا کینوس وسیع ہونے کے بعد بھی وسیع نہیں ہو پاتا یعنی پلاٹ کے نام پر اس ناول میں کوئی چیز ایسی نظر نہیں آتی جس کے گرد تمام کردار گھومتے ہوں۔ بغیر پلاٹ کے بھی یہ ناولٹ اختتام پذیر ہوتا ہے۔ پھر بھی لندن میں رہنے والے ہندوستانی طالب علموں اور ان کی گفتگو سے یہ ناولٹ ترتیب پاتا ہے۔

لندن کی ایک رات میں ناول کی طرح کوئی بڑا مسئلہ نہیں ہے اور نہ براہ راست ابھر کر ناول میں سامنے آتا ہے۔ طالب علموں کی گفتگو کے پس منظر میں ہندوستان کی غلامی

؎ لندن کی ایک رات ص ۳۔

جگہ جگہ ابھر کر سامنے آتی ہے یعنی اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ ہندوستان میں جو مسائل ہیں، وہ غلامی کی وجہ سے ہیں۔ اگر یہ لعنت ختم ہو جائے تو سارے مسائل خود ختم ہو جائیں گے، لیکن یہ پیغام براہ راست نہیں دیا گیا ہے۔ یہ مختلف طالب علموں کی گفتگو کے دوران ابھر کر سامنے آتا ہے۔ راقم السطور کا خیال ہے کہ یہی مسئلہ اس ناولٹ کا موضوع ہے۔

ظاہر ہے کہ ناولٹ میں کوئی منظم اور مربوط پلاٹ نہیں ہے، کوئی قصہ نہیں ہے، اور اس طرح کے کردار بھی نہیں ہیں جن کے گرد کہانی گھومتی ہے۔

اس سلسلے میں ایک بات اور کہنا چاہتا ہوں کہ سجاد ظہیر نے اکثر موقع پر اپنے نظریے کی تشریح اور تبلیغ اس ناولٹ کے ذریعہ کی ہے مثلاً جم اور ٹام کی گفتگو کے دوران یہ چیز دیکھی جا سکتی ہے۔ ٹام، جم سے کہتا ہے کہ:

"میں یہ کہتا ہوں کہ اب اس بات کا وقت آگیا کہ ہم ہندوستان سے اپنا بوریا بستر سنبھال کر گھر واپس چلے جائیں اور ہندوستانیوں کو اُن کا ملک حوالے کر دیں، وہ جو چاہیں اپنے ملک کو لے کر کریں۔ اور بہر صورت میں تو یہ کبھی گوارہ نہیں کر سکتا کہ ہمارے انگلستان پر جرمن، یا فرانسیسی یا اور کوئی قوم آکر حکومت کرے۔ تو پھر ہندوستان میں رہنے کا ہم کو کیا حق ہے ؟"۔۔۔۔۔

جم: میں تم سے کہتا ہوں کہ میری بات سنو، میں لڑائی کے پہلے ہندوستان میں تھا اور میں نے وہاں کی حالت دیکھی ہے۔"[1]

---

[1] لندن کی ایک رات ص ۳۱

راقم الحروف اس کہانی کو ناولٹ کہنے پر اس لیے مصر ہے کہ یہ کہانی پلاٹ اور کردار کی وجہ سے ناول سے مختلف ہے یوں کہ، نہ ناول کی طرح اس میں کوئی بڑا مسئلہ واقع ہے اور نہ ناول کی طرح کوئی بڑا کردار جس کے گرد کہانی گھومتی ہے۔ اور نہ ناول کی طرح اس میں کوئی کشمکش اور ٹکراؤ ہے، جو کہانی کو آگے بڑھاتی ہے اس ناولٹ کو افسانہ اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ افسانے کے کردار بہت ہی مختصر اور کم ہوا کرتے ہیں، جب کہ اس ناولٹ کے کردار اپنی اپنی جگہ اہم ہیں کئی حلقوں، طبقوں، ذہنوں کی نمائندگی کرتے ہیں اور زندگی کی کئی شکلوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ ناول کسی موجودہ صورت حال کے بڑے مسئلے سے متعلق ہوا کرتا ہے۔ اس طرح ناولٹ بھی اپنے وقت کے ایک بڑے مسئلے کا اظہار ہے۔ ۱۹۳۶ء اور ۱۹۴۵ء کا زمانہ اس مسئلہ سے دوچار تھا، جو سوالیہ نشان اس نئی نسل کے سامنے تھا۔ ناولٹ نگار نے اپنے تئیں اس سوال کے جواب کو منظر عام لانے کی کوشش کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس نے عام آدمی کو اپنے فیصلوں کے ذریعے ناولٹ کا کردار نہیں بنایا بلکہ اس دانشور طبقے کے ذریعہ اپنی بات پہنچوانے کی کوشش کی ہے جو کل ہندوستان کے معمار ہوں گے۔

جہاں تک اس ناولٹ کی تکنیک کا سوال ہے سجاد ظہیر نے پہلی بار تکنیک کے لحاظ سے اردو فکشن کو شعور کی رو (Stream of Consciousness) تکنیک سے روشناس کرایا۔ لندن کی ایک رات، مواد اور تکنیک کے لحاظ سے ایک گران قدر اضافہ ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ "شعور کی رو" ہے بھی کیا۔ ڈاکٹر یوسف سرمست نے ولیم جیمس کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

یہ شعور کی رو اصل میں نفسیات کی ایک اصطلاح ہے جس کو وضع کرنے کا سہرا ولیم جیمس کے سر ہے۔ جیمس نے سب سے

پہلے اس بات کا اظہار کیا کہ خیالات اور احساسات مسلسل دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں، اس لیے وہ ان تمام اصطلاحوں کو رد کرتا ہے جن میں خیالات کے جڑے ہوتے ہونے کا مفہوم پیدا ہوتا ہو، چوں کہ ذہن میں خیالات کا بہاؤ دریا کی طرح مسلسل ہوتا ہے اس لیے وہ ذہنی خیالات کے بہاؤ کے لیے "شعور کی رو" "خیال کی رو" یا داخلی زندگی کی رو" کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔"[1]

دراصل سجاد ظہیر نے جیمس جوائس کے ناول "یولیس" کی تکنیک کو اپنے ناولٹ میں بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ناولٹ ایک رات پر محیط ہے اس میں جو کردار لائے گئے ہیں ان کے خارجی عمل اور ردِ عمل کے ساتھ ہی ساتھ ناولٹ نگار نے ان کے دلی جذبات اور داخلی کیفیات کو اس تکنیک میں نمایاں کیا ہے۔ کرداروں کے خیالات کا بہاؤ ناولٹ میں جا بجا ملتا ہے۔ مثال کے طور پر جب نعیم شیلا گرین سے ملتا ہے اس وقت اس کے خیالات کی رو بہہ نکلتی ہے۔ مصنف نے ان لہروں کی عکاسی بڑے خوبصورت پیرائے میں کی ہے۔ جسے "شعور کی رو" کی تکنیک کا نام دیا جاتا ہے۔

زبان و اسلوب کے لحاظ سے "لندن کی ایک رات" کی زبان ناولٹ کی تخلیق زبان کے نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے امکانات بھی رکھتا ہے۔ کرداروں سے جو مکالمے کرائے گئے ہیں، وہ موزوں اور برمحل ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ ناولٹ موضوع و مواد،

---

[1] بحوالہ ڈاکٹر یوسف سرمست: بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۳۰۴

کردار و اسلوب اور اپنی منفرد تکنیک کی وجہ سے اردو ناولٹ کی ترویج میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

"لندن کی ایک رات" کی اہمیت و افادیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے شہزاد منظر لکھتے ہیں:

"یہ اگرچہ بہت ہی مختصر ناول (ناولٹ) ہے لیکن موضوع اور فن کے اعتبار سے ایک مکمل اور شاندار تخلیق ہے۔۔۔۔۔ یہ ناولٹ اردو ادب میں بے حد اہمیت حاصل کر چکا ہے۔ اور کوئی بھی دیانت دار نقاد اور ادبی مورخ اردو ناول (ناولٹ) کی تاریخ لکھتے وقت اسے نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس ناولٹ کی اہمیت اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اس میں سجاد ظہیر نے پہلی بار "شعور کی رو" کی تکنیک استعمال کی ہے۔" [1]

ضدی

ضدی (۱۹۴۱) عصمت چغتائی کا اولین ناولٹ ہے جسے بیشتر نقادوں نے ناولٹ قرار دیا ہے۔ یہاں اس حقیقت کا اظہار کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ جن لوگوں نے اسے ناولٹ کا نام دیا ہے، ان میں ایک آدھ کے علاوہ زیادہ تر نقادوں نے صرف اس کے حجم کو ملحوظ رکھتے ہوئے ناولٹ کا نام دیا ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر غور کیا جائے تو "ضدی" میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کہا جا سکے۔ بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ "ضدی" کو ناول نہ کہہ کر ناولٹ کیوں کہا جائے۔ دیکھنا یہ ہے کہ راقم الحروف نے ناولٹ کی جو تعریف متعین کی ہے۔ اس کسوٹی پر یہ پورا اترتا ہے یا نہیں۔ زیر بحث ناولٹ میں عصمت چغتائی نے اپنے عہد کے

---

[1] شہزاد منظر "گفتگو" بمبئی بحوالہ کے کے کھلر: اردو ناول کا نگار خانہ ص ۵۸ / ۵۷

عصری مسائل کے ایک اہم مسئلہ (غربت و امارت کی کشمکش) اور ان کے مخصوص پہلوؤں کی ترجمانی ایک مختصر کینوس پر کی ہے۔ چوں کہ مختصر کینوس پر آشا اور پورن کے کرداروں کے خدوخال نمایاں کیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ کہانی اپنے دائرہ سے باہر نہیں جاتی۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر "ضدی" کو ناولٹ کے زمرے میں رکھا گیا ہے۔

عصمت چغتائی اردو کی وہ پہلی خاتون ناولٹ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک کے نصب العین کو سمجھتے ہوئے اس مسئلہ کو اٹھایا۔ متوسط سرمایہ دار و زمیندار طبقہ کی جھوٹی عزت و وقار، قدامت پرستی، فرسودہ رسومات و روایات، مجہول خاندانی آبرو سے پیدا شدہ مسائل پر عصمت نے بڑی بیباکی سے ضرب لگائی ہے۔ جہاں نئی قدروں کا پرور دہ پورن کے سامنے خدوخال کی نشاندہی ہو جاتی ہے۔

اپنی تخلیقی قوت و ذہنی بصیرت سے عصمت چغتائی نے، اس مسئلہ سے پیدا شدہ نتائج کو بڑے حقیقی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ اسی لیے "بیباک ادیبہ عصمت چغتائی کے ناولٹ ضدی کی، ترقی پسند اور رجعت پسند تقریباً سبھی نقادوں نے تعریف کی ہے۔"[۱] بالخصوص مارکسی خیال کے نوجوانوں میں یہ ناولٹ کافی مقبول ہوا۔ یہاں ڈاکٹر زرینہ عقیل کے خیال کو پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ "اسے (ضدی کو) نظر انداز کرنے کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ یہ ناول نہیں بلکہ "ناولٹ" ہے لیکن فن کی اہمیت یا اسے پرکھنے میں اس قسم کا ادنیٰ فرق کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔"[۲]

ڈاکٹر زرینہ عقیل کا یہ سوچنا یکسر غلط ہے کیوں کہ کسی تخلیق کی مقبولیت اور اہمیت کا معیار وہ نہیں ہو سکتا جو زرینہ عقیل متعین کرتی ہیں۔ جب کہ خود ہی اپنے خیال کی تردید

---

[۱] کے کے کھلر : اردو ناول کا نگار خانہ ص ۶۷

[۲] ڈاکٹر زرینہ عقیل اردو ناولوں میں سوشلزم ص ۲۸۷

بھی کرتی نظر آتی ہیں فرماتی ہیں: "اور بعض لوگوں کے خیال کے مطابق یہ ناولٹ "دیوداس" فلم سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے اور ایک تحقیق کے مطابق یہ ایک ترکی ناولٹ سے ماخوذ ہے۔" [1] اس موقع پر اتنا ہی کہنا کافی ہوگا کہ کچھ فنی کمزوریوں اور خامیوں کے باوجود ضدی اپنے عہد کا اچھا ناولٹ ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار پورن ہے جو متوسط سرمایہ دار ماحول میں پرورش پانے کے باوجود روشن خیال اور ترقی پسند نوجوان ہے۔ پورن اپنے گھر کی ملازمہ آشا سے محبت کرتا ہے اس کی نظر میں غریبی امیری، ذات پات کی کوئی تفریق نہیں یہی وجہ ہے کہ وہ آشا سے شادی کرنے کے لیے بضد رہتا ہے۔ پورن کے گھر والے اس کے اس فیصلہ کی مخالفت کرتے ہیں، کیوں کہ آشا نچلے طبقے کی ایک غریب لڑکی ہے۔ پورن کا باغیانہ رویہ جابجا دیکھا جا سکتا ہے۔

عصمت نے پورن کے ترقی پسندانہ خیالات کی حقیقی ترجمانی کی ہے ساتھ ہی اس نام نہاد سماج پر طنز کے نشتر لگائے ہیں جو غریب طبقہ کو ذلیل و خوار سمجھتے ہیں۔ دراصل پورن کا کردار نئی قدروں کا ترجمان ہے کیوں کہ اس کے اندر اشتراکی تصورات، مساوات اور انسان دوستی کا جذبہ بارہا دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ امیری اور غریبی میں کوئی فرق نہیں کرتا اس کی مثال اس وقت دیکھی جا سکتی ہے جب اس کی محبوبہ پورن کی بھابی کے سامانوں کی صفائی کرتی ہے اور پورن وہاں پہونچ کر آشا سے ہمکلام ہوتا ہے:

"اہنک ــــ یہ نہیں ہونے کا ــ جو میری بیوی غریب ہو تو"

رام نہ کرے جو آپ کی بیوی غریب ہو۔"

---

[1] چہ دلاور است ــ نیم روز فروری ۱۹۵۶ء

"کیوں غریب ہونا کوئی عیب ہے ؟"

"اور کیا ؟ عیب نہ ہوتا تو بڑے لوگ امیر کیوں بنتے۔"

"مگر میری بیوی غریب ہوگی ___ نہیں ویسے تو بیچاری

کے پاس سونا روپیہ تو نہیں پر روپ تو بہت ہی ہے۔"[1]

عصمت نے اس کے باغیانہ جذبہ کو بھی دکھایا ہے جس وقت اس کی شادی کے فیصلے کو نامنظور کر دیا جاتا ہے۔ پورن اپنی ماں سے کہتا ہے: "بس ماتا جی رہنے دیجئے۔۔۔۔ پتاجی ___ بھیا میرا جواب سن لیجئے ___

"میں آشا سے شادی کروں گا۔ اور آپ کہتے ہیں یہ ناممکن ہے، تو دکھادوں گا ناممکن باتیں بھی کبھی ممکن ہو جاتی ہیں آج ہی یہاں سے چلا جاتا ہوں پھر آپ لوگوں کو کوئی بُرائی نہیں دے گا۔"[2]

پورن ابھی کوئی دھماکہ کرتا۔ اسی درمیان اس کی محبوبہ آشا کو رازدارانہ طور پر اس سے الگ کر دیا جاتا ہے۔ اور کچھ دنوں بعد اس پر یہ ظاہر کر دیا جاتا ہے۔ کہ آشا مر چکی۔ پورن اس غم کی تاب نہ لا کر ایک مہلک مرض میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ عصمت سرمایہ دار طبقے کے ذہن کے ساتھ ہی ساتھ ایک سچے عاشق کے تاثرات کو بھی اُجاگر کرتی ہیں۔

پورن کی رضامندی کے خلاف اس کی شادی شانتا سے کر دی جاتی ہے۔ شادی کے دوران جب اسے آشا مل جاتی ہے تو پورن پر ان سارے منصوبوں کا انکشاف

---

[1] ضدی ص ۷۱

[2] ایضاً ص ۸۱

ہو جاتا ہے پھر دوسری سازش کے ذریعہ آشا کو اس سے الگ کر کے شانتا کو رخصت کر کے گھر لایا جاتا ہے۔ مگر پورن اپنے ساتھ ہوئے ظلم و زیادتی اور ذلیل سازشوں کا شکار ہو کر زندگی سے بیزار و مجبور ہو جاتا ہے۔۔۔۔ اس کی روشن خیالی کو ظاہر کرتے ہوئے عصمت نے شانتا اور مہیش کے عشق کو پیش کیا ہے، جو بظاہر پورن کی دھرم پتنی ہوتے ہوئے جنسی ضرورت کے پیشِ نظر مہیش کی ہو جاتی ہے۔ اروپ، پورن کو جب اس واقعہ کی جانکاری دیتا ہے کہ شانتا اور مہیش کے تعلقات سے خاندان کی عزت مٹی میں مل جائے گی۔ اس وقت ایک غم زدہ عاشق کی روشن خیالی کا انکشاف ہوتا ہے۔

علالت کے باعث جب وہ مرض الموت میں گرفتار ہے، اپنے بھائی اروپ سے اپنی دلی کیفیات بیان کرتے ہوئے سرمایہ دارانہ معاشرے پر زبردست طنز کرتا ہے:

> مر چکا۔۔۔۔ آپ کا پورن تو کبھی کا مر چکا۔ اور اب اس مردہ پورن کی باری ہے۔ بھیا۔۔ من چاہے جو کچھ کر لو۔۔۔۔ روح تو کبھی کی مر چکی۔۔۔۔ یہ مردہ مٹی حاضر ہے یہ بھی اگر کسی کام آ سکے تو موجود ہے۔ مگر یاد رہے بھیا یہ جسم بالکل کھوکھلا ہے نام کو بھی دم نہیں۔
>
> ۔۔۔۔ جو کچھ بھی آپ نے کیا خوب کیا، گھر کی لاج کیلئے ایک میں کیا ہزاروں پورن قربان ہیں۔۔۔[1]

آخر میں جب اس کی تیمارداری کے لیے آشا لائی جاتی ہے پورن اسے

---

[1] ضدی ص ۱۲۱

دیکھتے ہی فوراً محبت میں اُسے بھینچ لیتا ہے اور موت اس نامراد و ناشاد عاشق کو اپنے شکنجے میں دبوچ لیتی ہے۔

عصمت پورن کے کردار کی پیکر تراشی کو بڑی احتیاط اور سلیقے سے اجاگر کرتی ہیں اور اس المیہ کا مورد الزام اس طبقہ کو ٹھہراتی ہیں جو خاندانی وقار اور لاج کے چکر میں ناسور ہیں۔

ناولٹ کا دوسرا اہم کردار "آشا" کا ہے جو نچلے طبقہ کی ایک شریف، باعصمت اور حساس طبیعت کی لڑکی ہے۔ آشا کو اپنی غربت اور لاچاری کا احساس برابر رہتا ہے، پورن کی گرم جوشی کے باوجود وہ ہر جگہ محبت سے کتراتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہر وقت سہمی سہمی سی رہتی ہے کہ کہیں اس کے دل کی ترجمانی اس کے چہرے سے نہ ظاہر ہو جائے۔ پھر بھی وہ اپنے جذبات کو روک نہ سکی پورن کی خواہش کے مطابق "پھول" لگانے کے بعد تیز قدم اٹھاتی ہوئی اپنے کمرے میں پہونچتی ہے اس کے جذبات کی ترجمانی کرتی ہوئی عصمت لکھتی ہیں کہ:

> "یہی سزا ہے تیری گستاخی کی! وہ زمین پر لیٹی اپنے جی میں کوستی ہے۔ جیسے کوئی بڑا واقعہ ہو گیا ہو۔۔۔۔ شرم، خود سے نفرت اور نہ جانے کیا کیا خیالات اس کے پریشان دماغ میں گھومنے لگے۔"[1]

پورن کے بار بار چھیڑنے کے باوجود آشا اپنے دل پر پتھر باندھے رہی مگر پورن کا یہ جملہ "بس میری بات کا جواب دو۔۔۔ تمھیں مجھ سے نفرت ہے۔"

"آشا کو تھوڑی دیر تک سر اٹھانے کی ہمت نہ ہوئی اور پھر وہ

---

[1] ضدی ص ۲۷

اپنی آنکھیں اٹھاتے کانپ رہی تھی مگر اس نے ہمت کی نہ جانے
کیسے۔ بس سر اٹھا کر اس نے پورن کی آنکھوں میں اپنا جواب
ڈال دیا۔" ؎۱

آشا کے اندر کی عورت اس وقت بیدار ہوئی جب وہ شانتا کے گھر پہونچا دی گئی۔ شانتا کی شادی پورن سے ہو رہی تھی اور آشا کے گلے پر چھری چل رہی تھی۔
"بھول گئے" اتنی جلدی بھول گئے۔ پورن سنگھ جی! آشا نے اپنی کوٹھری کی زمین پر گر کر سوچا۔ کاش وہ اپنے گاؤں میں ہوتی تو رنجی پہلوان کی طرح طاعون اسے بھی ڈس جاتا۔" ؎۲

عصمت نے آشا کی دلی کیفیات کو ایک ماہر نفسیات کے لحاظ سے پیش کیا ہے۔ پورن اور شانتا کی شادی کے وقت آشا کی دلی کیفیات اور جذبات کو حقیقی انداز میں اُجاگر کیا ہے۔

پورن کو آشا کے حاصل ہو جانے کے بعد جب پورن تھوڑی دیر کے لیے ہٹتا ہے۔ تو شیام لال کس طرح آشا کو اپنی باتوں کے ذریعہ کنونس کر دیتا ہے یہی وجہ ہے کہ "آشا" پورن کی آواز جھاڑیوں میں سننے کے باوجود جواب نہیں دیتی بقول مصنفہ:

"آشا تیزی سے جھاڑیوں میں الجھتی گدھوں سے بچتی چلی دور،
اس نے پورن کی آواز سُنی "آشا، آشا" وہ پکار رہا تھا مگر
اس نے اپنے کانوں میں انگلیاں ٹھونس لیں اور دانت
پر دانت بھینچ لیے۔ آگ ٹھنڈی ہو چکی تھی۔ مگر چنگاریاں دبی

؎۱ ضدی ص ۴۳
؎۲ ایضاً ص ۸۸

سلگ رہی تھیں۔۔۔ [1]

پورن کی حالت زیادہ خراب ہونے پر آشا وہاں لے جائی جاتی ہے پورن اسے اپنی آغوش میں لینے کے بعد موت کے منھ میں چلا جاتا ہے۔ اس وقت اپنے سارے ارمانوں کو ایک لاش سے پورا کر کے پورن کی لاش کے ساتھ، دونوں نذرِ آتش ہو جاتے ہیں۔

بقیہ دوسرے کردار مرکزی کردار کو ابھارنے کی غرض سے لائے گئے ہیں۔ کردار نگاری کے لحاظ سے ضدی کے سارے کردار اپنی جگہہ موزوں اور درست ہیں آخر میں پورن کی موت کے المیہ کے بعد آشا کا پورن کی لاش کے ساتھ نذرِ آتش ہونا۔ ناولٹ کو کمزور بنا دیتا ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی لکھتے ہیں:

"عصمت چغتائی کا ناولٹ ضدی ایک ایسے نوجوان کی کردار نگاری ہے جو طبقاتی نظام میں محبت کی آزادی نہ پانے کی وجہ سے ضدی بن جاتا ہے۔" [2]

جبکہ علی عباس حسینی اسے رومانی ناولٹ کہتے ہیں:

"اس کا مجموعی اثر اصلاحی ہے اس کا خاتمہ بالکل اس طرح کا ہے جو رومانیت کی خصوصیت ہے۔" [3]

زبان و بیان پر عصمت کو قدرت حاصل ہے۔ زبان کرداروں کے مزاج کے مطابق ہے۔ سادہ سلیس زبان میں عصمت محاورے کا برمحل استعمال کرتی ہیں مکالمہ نگاری

---

[1] ضدی — ص ۱۰۱

[2] خلیل الرحمن اعظمی: اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص ۲۱۰

[3] علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ و تنقید ص ۴۳

میں وہ بڑی احتیاط سے کام لیتی ہیں، کرداروں کے مکالمہ کے ذریعہ کردار کے خیال وافکار کو واضح کرتی ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ عصمت نے ضدی کے کردار کی پیشکش میں روایتی انداز اپنایا۔ پھر بھی ان میں ایک خاص قسم کی دلکشی اور دلچسپی پائی جاتی ہے۔ انھوں نے اپنے اس ناولٹ کے افراد کے سیاسی، اقتصادی اور کہیں سماجی پس منظر پیش کرنے اور تہذیب و تمدن کے انحطاط ماحول کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی ہے یہی ان کا سب سے بہتر امتیازی وصف سمجھا جاتا ہے۔،،[1]

بغیر عنوان کے

"بغیر عنوان کے،، سعادت حسن منٹو کا بہترین ناولٹ ہے، جو آزادی (۱۹۴۷ء) سے قبل اشاعت پذیر ہوا۔ پہلے یہ ناولٹ ہفت روزہ 'کارواں' میں قسط وار چھپا۔ بقول برج پریمی: "منٹو نے ---- ایک ناولٹ "بغیر عنوان کے" لکھا، جو ان کی ادارت میں شائع ہونے والے ہفت روزہ کارواں میں قسط وار شائع ہوتا رہا۔،،[2] کچھ دنوں بعد منٹو کا یہ ناولٹ "پرچھائیوں کے پیچھے" اور "بغیر عنوان کے" کے ناموں سے کتابی صورت میں آیا۔ اس کی مقبولیت کے سبب ہندی والوں نے بھی اس کا ترجمہ "راجو اور دریا" کے نام سے شائع کیا۔

یوں تو "موپاساں" کی طرح منٹو کی زندگی اور فن کا ماحصل مختصر افسانہ ہی رہا، جس نے اردو افسانہ کو اپنی جودتِ طبع اور فن وتکنیک کے ذریعہ نئے مزاج و شعور سے ہم آہنگ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ کے ارتقاء میں منٹو کے افسانے سنگ میل

---

[1] "شہر یار" الہ آباد، اگست ۱۹۶۶ء

[2] برج پریمی: منٹو حیثیت ناول نگار، ماہنامہ نیا دور لکھنؤ۔ نومبر، دسمبر ۱۹۸۵ء ص ۲۹

کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنی ذہنی فکر و بصیرت، عمیق مطالعہ و مشاہدہ اور فنی شعور سے مالا مال کیا، وہیں اپنی نفسیاتی ژرف نگاہی اور تخلیقی قوت کے سہارے اردو کو ایک بہترین ناولٹ عطا کیا۔ 'بغیر عنوان کے' ناولٹ کی تخلیق کرکے منٹو نے نئی روایت کو تقویت ہی نہیں بخشی بلکہ اس کارنامے نے ناولٹ نگاری کی سمت و رفتار کا تعین بھی کیا۔

بڑی حیرت کی بات ہے کہ منٹو کے اس فن پارے کی اہمیت اور افادیت کی طرف اردو نقادوں نے ذرا بھی توجہ نہیں کی۔ سب سے پہلے ڈاکٹر یوسف سرمست نے اپنے تحقیقی مقالہ میں اسے اردو کے اہم ناولٹ میں شمار ہی نہیں کیا بلکہ اس کے سارے نکات کا تجزیہ بھی کیا۔ ڈاکٹر یوسف سرمست کی تحقیق کے بعد ہی کے کے کھلر جیسے ناقد کی نظر اس کی طرف مرکوز ہوئی۔ ابھی حال ہی میں برج پریمی نے ایک سیر حاصل مضمون اس ناولٹ پر سپرد قلم کیا ہے۔

برج پریمی کی تحقیق کے مطابق، احمد ندیم قاسمی کے نام ایک خط میں منٹو نے اسے افسانہ بتایا ہے، "ہو سکتا ہے کہ منٹو جب اسے لکھ رہے تھے تو ان کے ذہن میں افسانہ کا خاکہ ہو، جسے بعد میں انھوں نے پھیلا دیا اور ایک بڑے کینوس پر پیش کیا" کیونکہ ناولٹ کے دوسرے اور تیسرے باب کو منٹو نے ایک علیحدہ افسانہ کی صورت میں پیش کیا ہے۔ جسے نقوش لاہور کے افسانہ نمبر بابت ۱۹۶۸ء شمارہ (۱۰۱) میں نقوش کے مدیر نے 'راجو' کے عنوان سے شائع کیا۔"[1]

یہاں بھی اب وہی سوال پیدا ہوتا ہے کہ 'بغیر عنوان کے' میں آخر وہ کونسی خصوصیات ہیں جس کی وجہ سے وہ افسانہ یا ناول نہ ہو کر ناولٹ قرار پاتا ہے۔ تعجب تو یہ ہے کہ جن نقادوں

---

[1] برج پریمی: منٹو کی ناول نگاری، نیا دور لکھنؤ، نومبر، دسمبر ۱۹۸۵ء ص ۲۰

نے اسے ناولٹ بتایا، وہی آگے چل کر اسے ناول کا نام بھی دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناولٹ کے فن سے روشناس نہ ہونے کی وجہ سے فقط اس کے حجم کو دیکھتے ہوئے ان نقادوں نے ناولٹ کا لفظ داغ دیا۔

'جنس' ہماری زندگی اور معاشرے کا ایک اہم اور پیچیدہ مسئلہ ہے۔ منٹو نے اس مسئلہ کو موضوع بنا کر اس کے اہم اور مخصوص گوشوں اور گتھیوں کا نفسیاتی جائزہ ایک مختصر کینوس پر بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ سارا Treatment مرکزی کردار سعید کے افعال و افکار تک محدود ہے۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی بنا پر 'بغیر عنوان کے' کو ناولٹ کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

سعید اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ اس کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کے درمیان پیدا ہونے والے کشمکش کے تانے بانے سے پلاٹ کی تعمیر کی گئی ہے۔ پوری کہانی سعید کی جذباتی و نفسیاتی کیفیات کے محور پر گھومتی ہے۔ "بغیر عنوان کے" کے اس غیر معمولی سیدھے سادے پلاٹ میں، دراصل سعید کے ذہنی اور جذباتی کشمکش اور تہہ در تہہ گتھیوں نفسیاتی اظہار کے تانے بانے سے پلاٹ کی تعمیر کی گئی ہے۔ پلاٹ بنانے میں منٹو نے اپنی دوربینی اور باریک بینی کے علاوہ نفسیاتی ژرف نگاہی کا بہترین ثبوت پیش کیا ہے۔ جہاں انھوں نے سعید کے کردار کو اجاگر کرنے میں ایک ماہر نفسیات کا رول ادا کیا ہے، پلاٹ میں واقعات کی آہنگی ڈرامائی ہے۔ واقعات کے سہارے مختلف خیالات و افکار نمایاں ہوتے ہیں۔ بہرحال اس سادے پلاٹ پر کرداروں کو بڑی مہارت سے ابھارا گیا ہے۔

کردار نگاری سے متعلق جوڈ (Joad) کا یہ قول صادق آتا ہے کہ "موجودہ ناولوں میں انسان کے ظاہر اعمال، نہ تو سب کچھ ہیں نہ ہی کچھ اہمیت رکھتے ہیں بلکہ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ خیال اور احساس کی داخلی زندگی ہے، اس لیے اس کے

کہنے کے مطابق آج کے ناول نگار کا موضوع اور مواد صرف انسان کی نفسیاتی زندگی بن گئی ہے۔" [1]

"بغیر عنوان کے" کا مرکزی کردار سعید ہمارے معاشرے کے غیر شادی شدہ نوجوانوں کے داخلی جذبات و کیفیات کے مابین ہونے والی کشمکش کی نفسیاتی و حقیقی ترجمانی کرتا ہے۔ ناولٹ کا ہیرو سعید کے محور پر پوری کہانی گردش کرتی ہے لیکن دوسرے کردار سعید کی محبت اور جنس سے متعلق پیدا ہونے والی داخلی کشمکش اور نفسیاتی گتھیوں کو باقاعدہ ابھارنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ کہانی کا ارتقائی سفر سعید کے کردار سے ہوتا ہے جس سے سعید کے افکار و خیالات کے ساتھ ہی ساتھ اس کے عہد کے سماجی اقتدار کا پتہ بھی لگ جاتا ہے۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر اگر "بغیر عنوان کے" کو کرداری ناولٹ کہا جائے تو زیادہ بہتر معلوم پڑتا ہے۔ اس ناولٹ پر سوانحی چھاپ غالب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "ٹیڑھی لکیر" کی شمن کو دیکھنے کے بعد یہ رائے قائم کرنی پڑتی ہے کہ غالباً عصمت نے شمن کے کردار کی تخلیق کرتے وقت منٹو کے سعید کو ضرور سامنے رکھا ہوگا۔

منٹو نے سعید کی محبت سے متعلق پیدا ہونے والی ذہنی و جذباتی کشمکش اور اس سے پیدا شدہ مہلک انتشار کے لیے موردِ الزام، سماج اور اس کے بنائے اخلاق و اقتدار کو ٹھہرایا ہے۔ انھوں نے یہ واضح کر دیا ہے کہ معاشرے کی بندشوں کے باعث لڑکوں کی فطری خواہشات اور جذبات کو کس طرح دبایا جاتا ہے۔ سعید کا کردار معاشرے کے بنائے گئے اصولوں اور اس کے بیچ ٹکراؤ کا نتیجہ ہے۔ منٹو، فرائڈ سے تحلیل نفسی کا سہارا لیتے ہوئے مرکزی کردار کی ذہنی و جذباتی کشمکش کی نفسیاتی گرہوں کو ایک ماہر نفسیات

---

[1] Guide to Modern Thought P 296 بحوالہ یوسف سرمست ص ۱۵۶

کی طرح لکھتے ہیں جس میں اُن کا ذاتی مشاہدہ اور بے پناہ تخلیقی قوت دکھائی دیتی ہے۔ سعید بنائے گئے اخلاقی اصولوں کے ڈر سے اپنی فطری خواہشات کا اظہار نہیں کر پاتا۔ یہی وجہ ہے کہ بیس سالہ غیر شادی شدہ نوجوان اپنے دوستوں میں عشق و محبت کی روداد سننے کے بعد عاشقوں کی مذمت کرتا ہے اور پھر دوسری طرف ذہن میں پیدا ہونے والے جذبات و کیفیات کے درمیان ہونے والی کشمکش میں مبتلا بھی رہتا ہے کہ اسے محبت کیوں نہیں ہوتی۔ منٹو سعید کے کردار کے ذریعہ اس کشمکش کو اجاگر کرتے ہیں۔ سعید کی نگاہ میں اس طرح کا عشق عشق نہ ہو کر صرف جسمانی خواہشات کی ہوس ہے، دوسری طرف اپنے مخصوص نظریہ کے تحت محبت کا متمنی بھی رہتا ہے۔ سعید کا نظریۂ عشق کسی دوسری دنیا میں ممکن ہے۔ غالباً اس کا نظریہ صرف سماج کی اخلاقی بندشوں کی وجہ سے اس کے ذہن و شعور میں پنپا ہے۔ وہ رومانی محبت کی تردید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

> "میں یہ بھی نہیں کہتا کہ محبت ایک نہایت ہی پاک جذبے کا نام ہے اور جیسا ہمارے بزرگ کہتے ہیں کہ یہ شہوت سے بالکل ملوث نہیں ہوتی۔ میں اس کو بھی نہیں مانتا، مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مجھے معلوم ہے محبت کیا ہے۔۔۔۔۔
> مگر۔۔۔۔ گو واضح طور پر اپنا مافی الضمیر بیان نہیں کر سکتا۔"[1]

منٹو سعید کے لاشعور میں چھپی ہوئی خواہشات کو نفسیاتی طور پر پیش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جنسی خواہشات جب اسے مضطرب کرتی ہیں تو وہ اپنے دوستوں کے مشورہ پر کمپنی باغ عشق کی خاطر اپنے مزاج اور مخصوص نظریہ کے تحت کسی لڑکی کو

---

[1] بغیر عنوان کے ص ۸۸

منتخب کرجاتا ہے، جو اس کی محبت میں شریک ہو سکے لیکن وہاں پہونچنے پر وہ عجیب کشمکش میں مبتلا ہو کر فطرت کے نظاروں کا مشاہدہ کرنے لگتا ہے۔ وہاں سے لوٹنے کے بعد پھر اسے اسی جذبہ کی شدت نے متفکر کیا اور اس نے محلہ کی (۹) نو لڑکیوں کی فہرست تیار کی اور ایک ایک لڑکی کو اپنی کسوٹی پر رکھ کر پرکھنے لگا۔ منٹو نے عین نفسیاتی نقطۂ نظر سے سعید کے کردار کی گھتیاں نمایاں کی ہیں، جس کے بیچ وہ گذر رہا تھا۔ پہلی لڑکی حمیدہ کے بارے میں سوچتا ہے۔

اسی طرح جب وہ دوسری اور تیسری لڑکی کے متعلق سوچتا ہے تو اس کے ذہن پر مسجد کے گنبد، مینار اور چٹائیاں نظر آتی ہیں جن کو فقط خدا سے عشق و محبت کرنا سکھایا جاتا ہے۔

سعید اب فہرست کی تین غیر مسلم لڑکیوں کے بارے میں سوچتا ہے "پُشپا کے متعلق سوچ بچار فضول تھا اس لیے کہ اس کا بیاہ ہونے والا تھا" اس کے ہونے والے شوہر کے بارے میں سوچتا ہے کہ اگر اس سے شادی نہ ہوئی تو بھی پُشپا سے عشق نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ "اسے ہندو مسلم فساد کا ڈر تھا۔۔۔۔ اول تو محبت ویسے ہی بہت بڑا جرم ہے اور پھر مسلمان لڑکے اور ہندو لڑکی کی محبت۔۔۔ نیم پر کریلا چڑھانے والی بات تھی۔"[۱]

منٹو نے سعید کے خیالات و افکار کے ذریعہ سماج کی برائیوں کو نشانہ بنایا ہے کہیں مسجد کے کٹر مولویوں پر طنز کیا ہے اور کہیں ہندو تشدد پسندی پر۔ اس لحاظ سے سعید کے کردار میں زندگی ملتی ہے۔ اسے ہندو مسلم فسادات سے کتنی نفرت ہے اس کی ترجمانی کرتے ہوئے منٹو کا سعید سوچتا ہے:

---

[۱] بغیر عنوان کے ص ۲۳

"اگر وہ پُشپا، بملا یا راجکماری سے محبت کرنے کا ارادہ کر لیتا، تو ظاہر ہے کہ دنیا کی تمام گائیں اور تمام سؤر اس گلی میں اکٹھے ہو جاتے۔"[1]

راجکماری اسے پسند بھی ہے مگر اسے یہ خدشہ خوف زدہ کر دیتا ہے "... مسجد اور مندر میں کیوں کر دوستی ہو سکتی ہے۔"[2]

بقیہ لڑکیوں کے بارے میں سوچتے ہوئے بھی ان میں کوئی نہ کوئی ایسی خامی بھانپ لیتا ہے جو اس کے مزاج اور تصورِ عشق پر پورا نہیں اترتا۔

منٹو نے سعید کے خیالات و افکار کا تجزیہ نفسیاتی طور پر پیش کیا ہے جہاں اس کی داخلی کشمکش کے نتیجہ میں مختلف کردار ابھرنے کے ساتھ ہی ساتھ ان کرداروں کا ماحول اور اُن سے وابستہ مختلف افراد کی زندگی اور مخصوص معاشرتی طرزِ عمل بھی نمایاں ہوتا ہے۔

"راجو" کے متعلق بھی وہ سوچتا ہے کیوں کہ یہ اس کی بنائی فہرست کی آخری لڑکی ہے جس کا نام اسے معلوم نہیں تھا۔ البتہ سعید اس کی خوشی دیکھ کر پریشان رہتا ہے کہ جو عورت ایک ہی دسترخوان پر چار بھائیوں کو کھانا کھلاتی ہے وہ کیسے اتنی خوش و خرم رہتی ہے۔ وہ اس سے محبت اس لیے نہیں کر سکا کہ وہ چار سوداگروں کی خدمت گزار ہے جسے چاروں نے ایک ایک کر کے لڑکی سے عورت بنا دیا ہے۔

لیکن ایک رات "راجو" کو سوداگروں کے ظلم و تشدد کے سبب اسے نیم برہنہ حالت میں دیکھ کر راجو سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہونا، اس کے لاشعور میں چھپی ہوئی

---

[1] بغیر عنوان کے ص ۲۳

[2] ایضاً " ص ۲۵

خواہشات کی دین ہے۔ دراصل اسی وقت سے سعید کو راجو سے محبت ہو جاتی ہے مگر سعید اس رشتہ سے متعلق غور و فکر کرنے لگتا ہے۔ منٹو نے راجو کی خوشی اور اس کی مظلومیت پر سعید کا جو ردِ عمل پیش کیا ہے عین فطری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے روز "راجو" جب اس کے گھر ملازمہ بن کر آتی ہے، تو سعید کی ذہنی و جذباتی کشمکش اور شدت بڑھ جاتی ہے۔ چنانچہ اس کی صحت خراب ہو جاتی ہے اور وہ بستر پر پڑ جاتا ہے۔ تیز بخار میں اس کا ذہن غیر معمولی طور پر تیز ہو جاتا ہے اور قوتِ فکر اس قدر تیز ہو جاتی ہے کہ وہ معمولی سے معمولی چیز کو بڑے غور سے سوچتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بخار کی حالت میں وہ دنیا کے تمام مسائل پر غور کرتا ہے ایک نئی روشنی میں ایک نئے انداز سے۔"[1]

بخار کی حالت میں "راجو" جس وقت اس کی تیمارداری میں اس کے ماتھے پر برف کی پٹی رکھی ہے اس وقت سعید کے احساسات و جذبات کو منٹو نے بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے:

"جب اس نے کروٹ بدلی تو چھاتی پر کوئی ٹھنڈی ٹھنڈی چیز رینگتی محسوس ہوئی ۔۔۔۔ "راجو" فرش پر بیٹھی پانی میں کپڑا بھگو بھگو کر اس کے ماتھے پر لگا رہی تھی ۔۔۔۔ جب راجو نے ماتھے پر سے کپڑا اٹھانے کے لیے ہاتھ بڑھایا تو سعید نے اس کو پکڑ لیا اور اپنے سینہ پر رکھ کر ہولے ہولے پیار سے اپنا اس پر پھیرنا شروع کر دیا ۔۔۔۔"[2]

---

[1] بغیر عنوان کے ص

[2] ایضاً ص

فطری جنسی تقاضوں کے تحت وہ راجو سے اظہار محبت بھی کر دیتا ہے:

"ادھر میری طرف دیکھو! جانتی ہو میں تمھاری محبت میں گرفتار ہوں جس طرح کوئی دلدل میں پھنس جائے، میں جانتا ہوں تم محبت کے قابل نہیں ہو، مگر میں یہ جانتے بوجھتے، تم سے محبت کرتا ہوں، لعنت ہو مجھ پر۔۔۔۔۔ لیکن چھوڑو ان باتوں کو۔۔

۔۔۔ ادھر میری طرف دیکھو، خدا کے لیے مجھے تکلیف نہ دو۔۔" [۱]

تھوڑی ہی دیر میں اس کے خیالات کا سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔ وہ ڈاکٹر بھاٹیہ سے کہتا ہے کہ:

"آپ جانتے نہیں کہ اس عورت نے مجھے کتنا ذلیل بنا دیا ہے اس لیے کہ میں اس کے عشق میں گرفتار ہوں یہ محبت نہیں خسرہ ہے۔۔۔۔ اس کا علاج نہیں، مجھے تمام ذلتیں برداشت کرنا ہوں گی، ساری گلی کا کوڑا ہے، سر پہ اٹھانا ہوگا، گندی موری میں ہاتھ ڈالنے ہوں گے، یہ سب ہو کے رہے گا۔" [۲]

یہاں منٹو نے ڈاکٹر فرائیڈ کے نظریہ کو اجاگر کیا ہے کہ جنسیں اپنی تشفی چاہتی ہیں لیکن سماج انھیں ایسا کرنے سے روکتا ہے دراصل سعید کو راجو سے محبت ہے مگر سماجی اقدار کی ڈر سے وہ عجیب کشمکش میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ منٹو نے سعید کی جبلی خواہشات کی ترجمانی بڑے نفسیاتی انداز میں کی ہے ملاحظہ ہو:

۱؎ بغیر عنوان کے ص ۵۸

۲؎ ایضاً ص ۵۹

"راجو، کو اپنے دونوں بازوؤں میں جکڑ کر سعید نے اس زور
سے اپنی چھاتی سے بھینچا کہ اس کی ریڑھ کی ہڈی کڑکڑ بول اٹھی،
اس نے راجو کو اپنی رانوں پر لٹا دیا اور اس کے موٹے موٹے
گدگدے لبوں پر اس زور سے اپنے تپتے ہوئے ہونٹ
پیوست کر دیے، جیسے وہ گرم گرم لوہے سے اُسے داغنا
چاہتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ اس کے ہونٹ دیر تک اسی کے لبوں
پر استری کرتے رہے پھر دفعتاً اس نے راجو کو ایک جھٹکے
سے الگ کر دیا اور اٹھ کر یوں بیٹھ گیا جیسے اس نے نہایت
ہی ڈراؤنا خواب دیکھا ہو۔"[1]

منٹو نے جنس کی اہمیت اور سماجی دباؤ کے بیچ ہونے والی کشمکش کو سعید کے کردار سے واضح کیا ہے، جہاں راجو سے محبت ہوتے ہوتے دفعتاً نفرت کے جذبات غالب آجاتے ہیں۔ "تم یہاں کیا کر رہی ہو جاؤ جاؤ" ۔ ۔ ۔ ۔ سعید راجو سے کہتا ہے کہ:

"راجو ۔ ۔ ۔ ۔ مجھے معاف کر دو ۔ ۔ ۔ ۔ مجھے کچھ نہیں معلوم
میں کیا کہہ رہا ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ اور کیا کر رہا ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ بس
ایک بات اچھی طرح جانتا ہوں کہ مجھے تم سے دیوانگی کی حد
تک محبت ہے ۔ ۔ ۔ ۔ او میرے اللہ میاں مجھے تم سے محبت
ہے اس لیے نہیں کہ تم محبت کرنے کے قابل ہو، اس لیے
نہیں کہ تم مجھ سے محبت کرتی ہو، پھر کس لیے کاش کہ میں اس

---

[1] بغیر عنوان کے ص ۶۱/۶۰

کا جواب دے سکتا ہیں تم سے محبت کرتا ہوں اس لیے کہ تم
نفرت کے قابل ہو۔ تم عورت نہیں ایک سالم مکان ہو ایک بہت
بڑی بلڈنگ ہو تمھارے سب کمروں سے مجھے محبت ہے اس
لیے کہ وہ غلیظ ہیں، ٹوٹے ہوئے ہیں۔۔۔۔ مجھے تم سے محبت
ہے کیا یہ عجیب بات نہیں۔،،[1]

سعید راجو سے بھاگنا چاہتا ہے مگر اس کے اندر ایک جذبہ اسے ایسا نہ کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ محبت کی شدید نفسیاتی کشمکش میں گرفتار ہونے کے باعث اسے اسپتال میں داخل کرنا پڑتا ہے۔ جہاں مس فریا نام کی ایک نرس سے تعلقات اس لیے بڑھاتا ہے تاکہ راجو کا خیال ختم ہو جائے۔ اس لیے وہ مس فریا پر واضح کر دینا چاہتا ہے کہ ہم ایک اچھے دوست بن کر رہیں۔ سعید ظاہری طور تو خوش رہتا ہے مگر داخلی طور پر وہ "راجو" کو بھول نہیں پاتا، وہ محبت اور نفرت کے بیچ پیدا ہونے والے انتشار سے کڑھتا ہے۔ اسپتال کی واپسی کے بعد وہ لاہور پہونچتا ہے۔ مگر وہاں بھی "راجو" کا سایہ اسے کبھی راحت دیتا ہے اور کبھی ڈسنے لگتا ہے۔ وہ ذہنی طور پر منتشر رہتا ہے۔ وہ محبت اور سماجی اقتدار کے بیچ پستا ہے، یہی وجہ ہے کہ مس فریا کے زیادہ دلچسپی لینے پر سعید اس پر اپنے خیالات واضح کر دیتا ہے:

"میں تم سے بارہا کہہ چکا ہوں میں نے ایسی فضا میں پرورش
پائی ہے جہاں آزادی گفتار اور آزادی خیال بہت بڑی
بدتمیزی تصور کی جاتی ہے جہاں سچی بات کہنے والا بے ادب
سمجھا جاتا ہے۔۔۔۔ بخدا تم پہلی عورت ہو جس سے میں

---

[1] بغیر عنوان کے   ص ۶۱

نے کھل کر بات کرنے کی کوشش کی ہے۔ ۔ ۔ تم ہماری
سوسائٹی سے واقف نہیں ہو ہم لوگ اپنی ماں بہن کے سوا اور کسی
عورت کو نہیں جانتے۔ ۔ ۔ ۔ ہمارے یہاں عورتوں اور مردوں
کے درمیان ایک موٹی دیوار حائل ہے۔ ،، ؎۱

انھیں وجوہات کی بنا پر اس کے ذہن میں سماج کے خلاف بغاوت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں مگر اس کے اندر اتنی طاقت نہیں کہ وہ سماج کے خلاف صدائے احتجاج بلند کر سکے وہ جس ماحول کا پروردہ ہے ان مطالبات کو دور نہیں کر پاتا اسی لیے وہ ذہنی و جذباتی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔

ڈاکٹر الیکزینڈر نے فرائیڈ کے اس نظریہ کو پیش نظر رکھتے ہوئے کہ جنس اپنی تشفی چاہتی ہیں لیکن معاشرہ انھیں ایسا کرنے سے روکتا ہے، اس طرح انسانی شخصیت دو حصوں میں بٹ جاتی ہے۔ فرائیڈ کے اس فلسفے سے متعلق ڈاکٹر الیکزینڈر نے کہا ہے کہ ''انسان کی شخصیت کا ایک حصہ، سماجی مطالبات کو اور اس کے احکامات کو پوری طرح قبول کر لیتا ہے لیکن دوسرا حصہ جس میں انسان کی جبلتیں اور اس کی بنیادی خواہش رہتی ہیں، سماج کے ان مطالبات اور احکامات کو نہیں مانتا، اس لیے ان دونوں حصوں میں ہمیشہ کشمکش ہوتی رہتی ہے۔ ،، ؎۲

منٹو نے سعید کے کردار میں جنسی جبلیت کے فطری تقاضوں اور سماجی خوف و دباؤ کے بیچ ہونے والی کشمکش کو نفسیاتی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ سعید اس نفسیاتی کشمکش کے باوجود سماج اور کے اخلاقی اقتدار کے خوف سے اس وقت الگ ہو جاتا

؎۱ بغیر عنوان کے ص ۱۲۱

؎۲ Ed.sandor Lord : Phycho Analysis Today P.143/44

ہے، جب فریا اپنے آپ کو جسمانی طور پر سعید کے حوالے کرتی ہے، مگر یہاں منٹو نے جنسی خواہشات کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ فطری خواہشات کس طرح سماج کے بنائے اصولوں پر غالب ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سعید سماجی اقتدار کو پس پشت ڈال کر فریا کی گود میں نڈھال ہو کر اپنے آپ کو فطری خواہشات کے سپرد کر دیتا ہے۔

سعید کی یہ کشمکش نقطۂ عروج پر پہونچنے کے بعد سماجی اقتدار اور اخلاقی پابندیوں اور مروجہ بندشوں کو توڑ دیتی ہے۔ لیکن اگر فرد کو سماج کا خوف نہ ہو تو سماج کا وجود ہی مبہم نظر آئے گا۔ بقول ڈاکٹر ایلکزینڈر کہ: "سماج کا خوف نہ ہو تو لوگوں کی بڑی تعداد ایسی ہوگی جو ایسی زندگی گذارے گی جو سماجی میعار پر بہت کم پوری اترے گی۔"[1]

منٹو نے "بغیر عنوان کے" میں سارا زور تاثر، سعید کے کردار پر صرف کیا ہے، بقیہ کردار اس کی نفسیاتی گرہیں کھولنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ راجو کے کردار کے ذریعہ منٹو نے اس کی مظلومیت کو دکھایا ہے جو باعصمت ہونے کے باوجود سماج کی نگاہ میں بد چلن ہے۔ وہ اپنی مجبوری کا انکشاف کرتے ہوئے سعید کی غلط فہمی دور کرتے ہوئے کہتی ہے:

"میاں جی! پاک پروردگار کی قسم ---- یہ سب بہتان ہے\
میں کوئی ایسی ویسی تھوڑی ہوں مجھ سے زیادہ کام نہیں ہو سکتا\
اس لیے میں نے ان کو چھوڑ دیا اب اتنی سی بات کا بتنگڑ بن جائے\
تو اس میں میرا کیا قصور ہے۔"[2]

---

۱ ED. SANDOR LORD: PHYCHO ANALYSIS TODAY P. 144

۲ بغیر عنوان کے ص ۴۳

"راجو" کے برعکس ثریا کا کردار شہوت کی بھوکی، ترقی پسند عورت کی ترجمانی کرتا ہے جسے سماجی اقتدار و اخلاق سے کوئی خاص واسطہ نہیں۔

مجموعی طور پر سعید کا کردار ہمارے سماج کے ان غیر شادی شدہ نوجوانوں کے اندر پیدا ہونے والے جذبات و جنسی خواہشات کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے جو سماج کے اخلاقی خوف کی بندشوں میں جکڑ کر ذہنی انتشار کا شکار ہوتے ہیں۔

منٹو نے تحلیل نفسی کا سہارا لیتے ہوئے انسانی نفسیات کو اپنے مشاہدہ اور تخلیقی قوت کے سہارے جس گہرائی اور باریک بینی سے نمایاں کیا ہے، اس کی مثال مشکل سے مل سکتی ہے۔

زبان، اسلوب اور مکالمہ کے لحاظ سے منٹو کا یہ ناولٹ پورا اترتا ہے۔ منٹو نے کرداروں کو اپنی زبان دی ہے۔ تشبیہہ، استعارے اور رعایت لفظی کے سہارے زبان میں تیزی بھر دی۔ مکالمے بھی برمحل اور برجستہ ہیں۔ ان کا منفرد اسلوب، جدت طرازی اور تیکھا پن پورے ناولٹ پر جاری و ساری ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ منٹو کا "بغیر عنوان کے" ناولٹ کے فن پر کھرا اترتا ہے۔ اردو ناولٹ کے ارتقاء میں منٹو کا یہ ناولٹ بڑی اہمیت اور افادیت کا حامل ہے۔

طوفان کی کلیاں

طوفان کی کلیاں (۱۹۵۱) کرشن چندر کا ایک کامیاب ناولٹ ہے۔ یوں تو بیشتر نقادوں نے اسے ناول کہا ہے۔ بعض اس کے اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے اسے مختصر ناول قرار دیتے ہیں۔ بقول مصنف بھی "طوفان کی کلیاں" ناول ہے۔ ظاہر ہے اس عہد تک یہ صنف اپنے ابتدائی مرحلے سے گذر رہی تھی۔ شعوری طور پر ناولٹ کے فن کو ملحوظ رکھتے ہوئے کوئی ناولٹ

تخلیق نہیں کیا گیا پھر بھی "طوفان کی کلیاں" میں ناولٹ کی بیشتر خصوصیات موجود ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھنا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے۔

یہاں بنیادی سوال یہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ "طوفان کی کلیاں" کو ناول نہ کہہ کر ناولٹ کیوں سمجھا جائے؟ ظاہر ہے کہ ناولٹ کا دائرہ زندگی، سماج کے کسی اہم مسئلے یا سوال کے مختلف گوشوں کی ترجمانی کرنے تک ہی محدود ہوتا ہے اور نہ ہی ناول جیسی وسعت ہی ملتی ہے "طوفان کی کلیاں" اس لحاظ سے ناولٹ کی کسوٹی پر قدرے کھرا اترتا ہے جہاں ہندوستان کے ایک اہم مسئلہ (طبقاتی کشمکش) اور اس سے متعلق اہم پہلوؤں کی حقیقی تصویر کشی پائی جاتی ہے۔ مختصر کینوس پر کشمیر (ڈوگرہ شاہی) کے جاگیردارانہ نظام کے جاہ و جلال، ظلم و جور، استحصال کی چکیوں میں پستے کسان، مزدور کی محرومیوں، اذیتوں کے ساتھ ہی ساتھ ان کے اندر بیدار ہونے والے باغیانہ شعور کی ترجمانی کو فنی پیرائے میں پیش کی گئی ہیں۔

اس ناولٹ پر ناولٹ نگار کا مخصوص اشتراکی نظریہ غالب ہے جو ترقی پسند ادب کے مقاصد کا عکاس ہے۔ انھوں نے جاگیردارانہ طبقے کی استحصالی سازشوں کے ظلم و بربریت کو نمایاں کرتے ہوئے اسی پس منظر میں غریب کسان مزدور طبقے کی مظلومیت، بیکسی اور لاچاری کی تصویر کشی بڑی عمدگی سے کی ہے۔ ناولٹ نگار نے ان پہلوؤں کو بطور خاص نمایاں کیا ہے؛ جہاں استحصالی طبقہ کے خلاف مزدوروں کی غیر منظم جد و جہد کو جاگیردار طبقہ اپنی مخدوش پالیسیوں کے تحت کمزور بنا دیتا ہے۔

یہ ناولٹ کشمیر کے ڈوگرہ شاہی عہد کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے، جہاں کے غریب مزدور کسان ہمیشہ سے ان کے پیروں سے کچلتے چلے آرہے تھے۔ کسی حد تک "طوفان کی کلیاں" کو تاریخی ناولٹ بھی کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو اردو میں تاریخی ناولٹ کا ایک قحط ہے پھر بھی کرشن چندر نے اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے انسانی سماج کی تاریخ کا ایک حصہ پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

"اردو میں تاریخی ناول کا بڑا سرمایہ ایک فرسودہ اور قدامت پسند نظریہ تاریخ کا حامل رہا ہے۔ مذہبی عقائد کی تبلیغ اور پاسداری کی وجہ سے ہیرو پرستی کے ناقص تصور نے اردو میں تاریخی ناول کو پنپنے نہیں دیا۔ اس میدان میں بھی ترقی پسند ادیبوں کی کوششیں قابل قدر ہیں۔ ان کا تصور تاریخ اسماجی ارتقاء کے قوانین پر نظر رکھتا ہے اور مختلف قوتوں کی آویزش کو انسان دوستی کے نقطۂ نگاہ سے دیکھتا ہے۔"[1]

مذکورہ بیان کی روشنی میں اگر "طوفان کی کلیاں" کا جائزہ لیا جائے تو وہ ساری باتیں نظر آئیں گی جو ڈوگرہ شاہی نظام کے ظلم و استحصال، ان کے خلاف عوام کا باغیانہ جذبہ اور اس کی سرکوبی کے لیے جاگیردارانہ طبقے کی سازشیں وغیرہ نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اس ناولٹ کی بڑی خوبی یہ ہے کہ قاری کی دلچسپی آخری وقت تک قائم رہتی ہے، یہی نہیں بلکہ ان بے بس مزدور کسانوں سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے جو حکمراں طبقے کے ظلم و استحصال کے شکار ہیں۔

اس ناولٹ کی کہانی عبدل اور بانو کے رومانس سے شروع ہو کر ٹیکری شاہ گاؤں کے مزدور کسانوں تک پہونچتی ہے جہاں حکمراں طبقے کے ظلم و ستم کے شکار ہونے کے سبب گوناگوں مصائب اور مسائل سے جوجھتے ہیں۔ کرشن چندر نے حکمراں طبقہ کی سازشوں اور ان کی سفاکی و بے رحمی کو بے نقاب کیا ہے۔ جو غریب مزدور کسانوں کا استحصال کر کے عیش و عشرت کی زندگی گذارتے ہیں۔ اس طبقے کے ناپاک منصوبوں کو کرشن چندر

---

[1] ڈاکٹر قمر رئیس: تنقیدی تناظر ص ۱۷۱

نے اُجاگر کرنے کے ساتھ ہی ساتھ ان غریب کسان مزدوروں کی مفلسی، جہالت، سادہ لوحی اور ان کے مذہبی جذبہ کو بھی نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے ان کی محرومیوں، پریشانیوں، کرب و اضطراب، جہالت، بھوک، حق تلفی اور ناانصافی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیا ہے۔

ان مزدوروں کا پیشہ زراعت ہے، جو اپنا خون و پسینہ ایک کرکے کشمیر کی پتھریلی زمین میں مکئی کے لہلہاتے کھیت کے پودے دیکھ کر اس سے اپنے قرض کی ادائیگی کے علاوہ بہت سی امیدیں وابستہ کر رکھی ہیں، چنانچہ شیگری شاہ پیر کا کسان اپنے کھیت میں کھڑی فصل دیکھتے ہوئے سوچتا ہے بقول کرشن چندر:

"وہ ان ہرے بھرے ابھرتے ہوئے پودوں میں اپنے پرانے گھر کی نئی چھت دیکھتا ہے۔ اپنی بیوی کے کان کی سنہری بالیاں دیکھتا ہے اور اپنے جوان بیٹے کی بہو دیکھتا ہے۔" [۱]

ان کسان مزدوروں کی ساری تمنائیں اس وقت شرمندہ خواب نہیں ہوتیں جب کھلیان میں اناج تقسیم ہو کر ان کے خون پسینے کا صرف چوتھائی حصہ ہی انھیں ملتا ہے، یہ حصہ بھی ساہوکار اور دوسرے قرض کی ادائیگی کی نذر ہو جاتا ہے۔ کسانوں کے ساتھ ہزاروں سال سے ہو رہے استحصال کی عکاسی کرتے ہوئے ناولٹ نگار نے جاگیردارانہ طبقے کی بربریت کو پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

"۔۔۔۔ اس دانے کے چار حصے کر ڈالو، ایک حصہ مجھے دے دو کیوں کہ زمین میری ہے، ایک حصہ دانے کا سرکار کو دے دو کہ تلوار اس کی ہے، ایک حصہ لالہ میران شاہ لے لیتا

---

[۱] طوفان کی کلیاں ص ۳۱

ہے کہ بیج اس کا ہے اور ادھار کا سود اور گاؤں کا نمک اور جائے اور کپڑے کا ہے اب ایک دانے کا چوتھا حصہ رہ گیا جس میں جولاہے کا ہے جس نے کمبل بنا ہے، موچی نے جوتا بنایا تھا کمہار نے برتن دیے تھے ۔۔۔۔۔ تیل ۔۔۔ اور پھر اور پھر ۔۔ ،، ؎۱

حکراں طبقے نے ہمیشہ غریبوں پر ظلم و بربریت کا ثبوت دے کر ان کے خون پسینہ سے پیدا شدہ فصل سے عیش کیا۔ بیچارہ غریب مزدور کسان جو ان استحصالی طاقتوں کے خوف و ہراس کے سبب صبر کرتا ان کے مظالم برداشت کرتا رہا بالآخر میراں شاہ کے مزدور بھی سوچتے ہیں:

"ہزار سال سے یہی ہوتا چلا آرہا ہے کہ آدمی محنت کرتا ہے اور حاکم اس کی محنت کھاتے ہیں جیسے ٹڈی فصل کو اور امر بیل درخت کو کھا جاتی ہے، ٹڈی کو فصل کھانے سے کام ہے، اسے کیا معلوم فصل کس طرح اگتی ہے۔ مکئی کا ایک دانہ کیسے پیدا ہوتا ہے ؎۲"

کرشن چندر نے ان غریب کسانوں کے ساتھ ہورہے استحصال کی عکاسی بڑے جاندار طریقے سے پیش کی ہے۔ جہاں اس کی تمام محنتیں، مسرتیں اور آرزوئیں خاک میں مل جاتی ہیں، اور یہ کسان اپنی مٹھی بھینچ کر رہ جاتا ہے۔ کرشن چندر نے ان حقائق کی عکاسی بھی کی ہے جہاں گاؤں کا ساہوکار میراں شاہ ان مزدوروں کی جہالت اور سادہ لوحی کا ناجائز فائدہ اٹھا کر ان کا استحصال کرتا ہے۔

؎۱ طوفان کی کلیاں ص ۳۳

؎۲ ایضاً " ص ۳۱

میران شاہ جیسی ذہنیت رکھنے والے ساہوکار کسان مزدور کی جہالت اور سادہ لوحی کا بھرپور فائدہ اٹھاتے ہیں۔ جو دو جہالت اور غلامی کی زنجیروں میں جکڑے ہونے کے باوجود "لفظ" کو متبرک سمجھتے ہیں۔ کرشن چندر نے اپنے اشتراکی نقطہ نظر سے کسانوں کے "لفظ" میں ان کا ماضی، حال اور مستقبل تینوں چیزیں پنہاں کر دی ہیں اور یہ واضح کر دیا کہ یہی "لفظ" ہی وہ رکاوٹ ہے جس کی وجہ سے حکمران طبقہ ان پر غالب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر نے ان کسان مزدوروں کے اندر اپنے حقوق کے لیے صدائے احتجاج بلند کرنے کا جذبہ دکھایا تاکہ جاگیردارانہ نظام اور اس سے وابستہ سرمایہ دار طبقہ جیسے سماج دشمن عناصر کے ظلم و ستم سے برسرِ پیکار ہوں، نتیجتاً کرشن چندر ان کسانوں کے ذہن و شعور کو بیدار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جب کسانوں نے پنچایت میں یہ فیصلہ کر لیا کہ امسال فصل کا ایک دانہ بھی سرکار اور سرکار کے نمائندوں کو نہیں دیا جائے گا، چاہے انھیں اپنی جان ہی کیوں نہ دینی پڑے، کسانوں کے خیالات کی ترجمانی اچھی طرح کی ہے۔

"طوفان کی کلیاں" کے کسان مزدور اسی لیے رات کو قتل کی رات سے منسوب کرتے ہیں، جس کے دوسرے روز جاگیردار کے کارندے دانہ تقسیم کرنے اور لگان کی غرض سے پہونچتے ہیں، اس طبقہ کا بھیانک روپ سامنے آتا ہے۔ جب سبھی کسان حصہ اور لگان دینے سے انکار کر دیتے ہیں، اس فیصلہ کے ردِ عمل میں کسانوں کو ان کے سفاکانہ مظالم کا نشانہ بنایا جاتا ہے، رسیوں میں باندھ کر انھیں اذیت پہونچائی جاتی ہے تاکہ وہ پھر کبھی ایسی نازیبا حرکت نہ کر سکیں۔

اس تحریک میں شامل کسانوں میں کچھ لالہ میران شاہ اور رحمٰن جیسے لوگوں کے بہکاوے، خوف و دہشت اور اس فیصلہ کے نتیجہ کو سوچ کر ظلم کے سامنے سر ٹیک دیتے ہیں۔

یہاں کرشن چندر نے جاگیردارانہ مشینری کے اُن کل پُرزوں کو نشانہ بنایا ہے جن کے سبب سرکار کے خلاف پیدا ہونے والے غم وغصہ کے جذبات کو دبایا جاتا ہے۔ دراصل ناولٹ نگار کی نظر میں یہی کارندے سماج کے لیے ناسور ثابت ہوتے ہیں جس کی نمائندگی ساہوکار، نمبردار کے علاوہ کسانوں میں رحمن کرتا ہے، جہاں اُس کی غلامانہ ذہنیت صاف ظاہر ہوتی ہے۔ سلطان کا کردار بڑی اہمیت کا حامل ہے جو کسانوں کی اِس تحریک کی نمائندگی کرتا ہے۔ حکمران طبقے کی دھمکیاں اور مظالم برداشت کرنے کے باوجود وہ اپنے فیصلے پر اٹل رہتا ہے۔ سلطان کے عزم وارادے کے ساتھ ہی ساتھ اس کا فضل کو حقارت بھری نگاہوں سے دیکھنا اور لالہ میران شاہ کے چہرے پر تھوک دینا کسانوں کی سب سے بڑی فتح ہے۔

جاگیردارانہ نظام کی ذلالت ومظالم کا بھیانک روپ اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب بوندے جولاہے کی کنواری بیٹی کا اغوا کر کے راجہ کرم علی کو نذر کی جاتی ہے، یہ طبقہ اپنی ہوس اور عیاشی کا سامان غریب مزدوروں کی بہن بیٹیوں بناتے ہیں۔

حکمراں طبقہ کی ذلالت اور مظالم کی انتہا دکھاتے ہوئے کرشن چندر نے اپنے حقوق کی جدوجہد کرنے والے مزدور کسان کی بے بس ولاچاری کی ہو بہو تصویر کشی کی ہے۔ لگان نہ دینے کے فیصلہ کی سزا کے طور پر کاہن ندی پار کرنے کے لیے لکڑی کی جگہ ان غریبوں کا پُل بنایا جاتا ہے، جس پر بے رحم سفاک راجہ اور ان کا عملہ اپنے پاؤں سے کچلتے ہوئے ندی پار کرتے ہیں۔

کسانوں کی تحریک کو پست کرنے کے لیے سبھی ہتھکنڈے استعمال کرنے کے باوجود بھی جدوجہد میں کمی نہیں آئی۔

بالآخر برطانوی سامراج کے نمائندہ سرطاس ہنڈ کے تقسیم کرو اور حکومت کرو (Divide & rule) کی پالیسی کے تحت ہندو مسلم فرقہ وارانہ فساد کے زہر بو کر

کسانوں کی اس تحریک کو پارہ پارہ کر دیا جاتا ہے۔ یہیں یہ ناولٹ ختم ہو جاتا ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے یہ ناولٹ پورا اترتا ہے۔ "طوفان کی کلیاں" کے سامنے کردار آزادی سے قبل کے ہندوستانی غلام کسان کی ہو بہو ترجمان ہے۔

لالہ میران شاہ کا دوہرہ کردار بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ لالہ ایک طرف کسانوں کا مونس و غمخوار رہتا ہے اور دوسری طرف حاکم کا فرمانبردار نمک حلال۔۔۔۔

لالہ میران شاہ نمبردار، کے کردار اپنے عہد کے لحاظ سے مکمل ہے، عبدل کا کردار اس امر کی نشان دہی کرتا ہے جو پورے گاؤں میں واحد پڑھا لکھا شخص ہے، جسے صرف اس وجہ سے مجرم ٹھہرایا جاتا ہے کہ اسی کے منصوبے کے تحت کسانوں نے بغاوت کی ہے، ظاہر ہے جاگیردارانہ طبقہ بھلا یہ کیسے برداشت کر سکتا کہ کسان و مزدور تعلیم حاصل کر لیں کیوں کہ ایسا کرنا سانپ کو دودھ پلانے کے مانند ہے۔ کرشن چندر نے اسی لیے غلامی کا سبب تعلیم کا فقدان و جہالت کو قرار دیا ہے۔ کسانوں کی جہالت کا ثبوت اس وقت دیکھا جا سکتا ہے جب بڑے سرکار کو عرضی دینے کے لیے سارے کسان عبدل کو گھیر لیتے ہیں۔ جن میں ایک کسان کہتا ہے:

> "لکھو ہم مر جائیں گے۔ مگر اب نہ ظلم سہہ سکیں گے۔ ہم گولی بھی کھائیں گے مگر اپنی بیٹیوں کی بے عزتی نہیں دیکھیں گے۔ ہم جان کی بازی لگا دیں گے مگر اپنے بچوں کو بھوکا رکھ کے چھوٹے جاگیردار کا پیٹ نہیں بھریں گے۔ لکھو، لکھو، لکھتے کیوں نہیں ہو تم" [1]

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناولٹ خالص ترقی پسندانہ ہے جہاں جاگیردار و

---

[1] طوفان کی کلیاں ص ۹۳

سرمایہ دار طبقہ غریب کسان مزدوروں کا استحصال کرتے ہیں، دراصل کرشن چندر نے اس ناولٹ کے توسط سے غلام بھارت کے عہد کی برطانوی حکومت اور اس کے وفادار زمیندار طبقہ کے ظلم و جبر اور استحصالی سازشوں کو نمایاں کیا گیا ہے جو ہندوستان کے کسان و مزدور کی جہالت، مفلسی، لاچاری اور بھاگ چارگی کا فائدہ اٹھا کر انھیں مزید غلام بنائے رکھنا چاہتے تھے، حکمران طبقے کے خلاف جدوجہد کو بار بار کس سازش و مکاری سے کمزور بنایا گیا اس لحاظ سے یہ ناولٹ کسی حد تک تاریخی پس منظر کا احاطہ کر رہا ہے۔ پورے ناولٹ پر طبقاتی کشمکش غالب ہے۔

پلاٹ غیر منظم و ناقص ہے کردار نگاری کے لحاظ سے بھی کوئی مرکزی کردار ابھر کر سامنے نہیں آتا کسی حد تک مزدور کسان طبقے کو ہی اس ناولٹ کا مرکزی کردار بنایا گیا ہے اس طبقے کی نمائندگی سلطان، اور اس کے ہم خیال کسان کرتے ہیں، جب کہ جاگیر دار طبقے کی نمائندگی میں لالہ سیمران شاہ، نمبردار اور راجہ اکرم علی وغیرہ بطور خاص ہیں۔

مکالمہ نگاری، زبان و بیان کے لحاظ سے "طوفان کی کلیاں" ناولٹ کے فن کو پورا کرتا ہے۔ چوں کہ معاشرے کے ایک اہم اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو بڑی چابکدستی سے اجاگر کیا گیا ہے گو کہ "طوفان کی کلیاں" ناولٹ کے سارے لوازمات پورا نہیں کرتا پھر بھی اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

پتھر الپتھر پچھلے صفحات پر اپیندر ناتھ اشک کے ناولٹ "بڑی بڑی آنکھیں" پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ یہاں ان کے ایک اہم ناولٹ "پتھر الپتھر" (۱۹۵۷ء) کا تنقیدی جائزہ لیا جا رہا ہے۔ اردو اور ہندی کے اس ناولٹ پر اردو کے نقادوں نے کوئی خاص توجہ نہیں دی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ناولٹ پہلے قسط وار شاعر افسانہ نمبر ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا۔ واضح رہے کہ بنیادی طور پر اشک اردو کے مصنف ہیں، اس کا انگریزی

ترجمہ.... "برف کا دریا" نام سے چھپا، تقریباً ۱۹۷۰ء کے قریب اسی نام سے اردو پاکٹ بکس والوں نے چھاپا پھر دس برس بعد "نیا ادارہ" الہ آباد سے ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا، واضح رہے کہ ہندی والوں نے ۱۹۵۷ء میں ہی اسے کتابی شکل میں شائع کر دیا تھا، اس ناولٹ کی اہمیت وافادیت کا جائزہ اس کے متعلق متعدد زبانوں کے ترجمہ سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

ناولٹ کو بطور علیحدہ صنف ادب تسلیم کرنے والوں کے علاوہ بقیہ نقاد اس ناولٹ کا شمار ناول میں کرتے ہیں، جب کہ پتھر الپتھر کا مصنف خود اسے ناولٹ کہتا ہے۔ [1] ہندی ناولٹ کے نقاد ڈاکٹر مدھوپ گھنشیام نے "پتھر الپتھر" کو ناولٹ ہی قرار دیا ہے، پھر وہی سوال اٹھتا ہے کہ آخر اسے ناولٹ کیوں کہا جائے ؟"

اپیندر ناتھ اشک نے "پتھر الپتھر" کے ذریعہ سماج کی غریبی جیسے اہم مسئلے اور ان کے مخصوص پہلوؤں بالخصوص کھنہ جیسے نودولتے، سیاح کی حقیقی ترجمانی بڑی باریک بینی اور ژرف نگاہی کے ساتھ واضح کی ہے۔ غریبی کے مسئلے کو اجاگر کرنے میں اشک کی نگاہ مرکزی کردار حسن دین پر مرکوز رہتی ہے، یہی وجہ ہے کہ پوری کہانی حسن دین کے محور پر گردش کرتی ہے جہاں اس کی مفلسی، سچائی، فرض شناسی اور خدا پرستی جیسی خصوصیات کے ساتھ ہی ساتھ کھنہ جیسے نودولتے فراڈ اور نمائشی سیاحوں کی قلعی کھولنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

پلاٹ واضح اور سادہ ہے، مختصر کینوس پر انھیں تانے بانے سے بُنا گیا ہے البتہ سفر نامے کا شائبہ ہونے لگتا ہے۔

---

[1] سوال نامہ

کردار نگاری کے لحاظ سے حسن دین کا کردار کامیاب اور متاثر ہے۔ حسن دین نچلے طبقے کی خدا پرستی، فرض شناسی، صبر و قناعت کو واضح کرتا ہے، یہ کردار کشمیر ہی نہیں بلکہ ہندوستان کے کروڑہا غریب اور کچلے ہوئے غریبوں کی نمائندگی کرتا ہے جن کے مزاج کی سادہ لوحی اور فرائض کی ادائیگی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے متوسط طبقے کے نودولتیے لوگوں کی عکاسی کی گئی ہے۔

حسن دین کے برعکس دوسرا اہم کردار کھنہ کا ہے جو اپنی ریاکاری، خود غرضی اور فرومائیگی اور اعلیٰ و افضل ہونے کے زعم میں ان معصوم غریبوں کا استحصال کرتا ہے۔ اشک نے بڑی گہری اور باریک نظر سے حسن دین کے کردار کو نمایاں کرنے میں کھنہ جیسے نودولتیے نام نہاد دولت مند طبقے کی حقیقی مصوری کی ہے، یہ طبقہ ظاہری شان و شوکت اور نمائش کے ساتھ ہی ساتھ نہایت ذلیل درسوا کر کے غریب محنت کش مزدوروں کا استحصال کرتا ہے، جن کے لیے کشمیر کی سیر و سیاحت صرف ایک بہانہ ہے۔ تاکہ لوٹنے پر اپنے رفقا اور ملنے جلنے والوں سے ڈینگ ہانک سکے، مگر اس کا ردِ عمل اس کی کم ظرفی اور ذلالت کی قلعی خود کھول دیتا ہے۔

اپیندر ناتھ اشک نے اپنے عمیق مطالعہ و مشاہدہ کے ذریعہ نچلے طبقے کی گوناگوں خصوصیات کے ساتھ ہی ساتھ ان کے جذبات و خیالات کو پیش کیا ہے، اشک نے ایک جگہ کھنہ صاحب کے لڑکے اور عبدل جو دونوں ہم عمر تھے، کے خیالات کا جائزہ لیتے ہوئے دونوں طبقوں میں پرورش پائے ہوئے ہر دو الگ الگ ذہنوں کا مطالعہ کیا ہے۔

"لمحہ بھر تک حسن دین کھڑا اس بچے کو دیکھتا رہا عبدل بھی اتنی عمر کا ہے، وہ ایک سال بڑا ہوگا لیکن اس کی قسمت میں یہ سب کہاں، اسے تو بچپن ہی سے روزی کمانے کی فکر دامن گیر ہوگئی

ہے اگر کشمیر میں امن رہا تو وہ یقیناً ہی عیدو کی شادی کر دے گا
اس کے بچوں کو پڑھائے گا۔ اور انھیں ایسا ہی بنائے گا۔"[1]

کھنہ صاحب کا دس روپیہ کا نوٹ بابا کے مزار پر چڑھانے کے لیے نہ لوٹنا اور ان کا سکہ، کی دوکان پر چائے پینے کے لیے حسن دین کو مجبور کرنا اس کی ساری امیدوں اور تمناؤں کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ علاوہ ازیں کھنہ صاحب کے ذریعہ حسن دین کا مناسب محنتانہ نہ دینا اور اس پر چوری کا الزام لگا جیل میں بند کرانا وغیرہ کھنہ صاحب کے کردار کو پردہ فاش کرتا ہے۔

اشک نے ان غریبوں کے ساتھ ہو رہے استحصال کی حقیقی تصویر کشی کی ہے۔ جب کہ حسن دین کا کردار انسانیت اور انسان دوستی پر منحصر ہے۔ وہ غریب ضرور ہے، اس کے لکڑی کے مکان، منت پوری کرنے کے لیے پیسہ کا مناسب انتظام نہ ہونا، شادی کے لیے پیسہ کی کمی، بچوں کی تعلیم کا خواہاں ہوتے ہوئے انھیں تعلیم سے محروم رکھنا یہ سب حسن دین کی مفلوک الحالی کا پتہ دیتے ہیں حسن دین کی نادانی کا ثبوت بھی ملتا ہے جب وہ کھنہ صاحب کو دولت مند سمجھتے ہوئے پہلے روز کی مزدوری نہیں لیتا تاکہ دوسرے دن کسی اور گھوڑے والے سے بات پکی نہ کر لیں۔ اس کی خدا شناسی کی علامت ہے "بابم رشی" کا مزار ہے جسے وہ خدا کا سمبل تصور کرتا ہے، کھنہ صاحب کا مزار پر چڑھاوا کے لیے روپیہ کے بہانے پر بھی وہ اپنی جیب سے ڈیڑھ آنہ مزار پر چڑھا دیتا ہے، یا سواری نہ ملنے سے قبل بارگاہ عزت سے سواری کے لیے دعا مانگنا، یا چوری کی تہمت لگنے کے باوجود جیل میں نماز پڑھ کر پاک پروردگار کی شان میں سر بسجود ہونا، اس کی خدا شناسی کا بین ثبوت ہے۔ حسن دین کی فرض شناسی کا جذبہ کھلن مرگ کے

---

[1] بقر البقر ص ۱۰۱

ہونے والے واقعات کے بعد بھی اس کے اندر جاری و ساری رہتا ہے، جب کہ کھنہ صاحب سے وابستہ ساری آرزوئیں مسمار ہو چکی تھیں۔ دونالے کے آگے کا سفر نہ ہونے کے باوجود منجمد جھیل دکھانا یا کیمرہ کے اسٹینڈ تلاش کرنے کے لیے صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے لانا وغیرہ اس کی فرض شناسی کے زندہ ثبوت ہیں۔

مجموعی طور پر حسن دین کا کردار کشمیر کے گھوڑوان طبقے کے مزدوروں کی نمائندگی کرتا ہے، جن کی مفلسی، نادانی، فرض شناسی، خدا شناسی اور انسان دوستی کا صلہ ٹٹ پونجیا و نودولتیے سیاح بڑی سنگدلی کے ساتھ استحصال کرتے ہیں۔

ناولٹ سے قبل بائبل کی درج عبارت: ''اے غریبو! تم پر خدا کی رحمت ہے کہ تم ہی اس کی سلطنت کے حقدار ہو؟'' دراصل ناولٹ نگار نے اس سوالیہ نشان پر اپنے طنز کے ذریعہ مختلف سوال اٹھایا ہے۔ اس کی اپنی سلطنت کیسی ہے، جو اپنے مومن بندوں کو نئی نئی مصیبت میں گرفتار کرتا ہے، یہ غریب طبقہ اپنی فرض شناسی اور سچائی کے صلہ میں ملی مصیبتوں کے باوجود اپنے پروردگار کی بارگاہ میں سربسجود رہتا ہے۔

اس ناولٹ کے ذریعہ ناولٹ نگار نے نہ صرف 'پتھر الیتھر' جھیل کو نشانہ بنایا بلکہ کشمیر کے نچلے، پسماندہ طبقے کے درد و غم، محرومیوں و پریشانیوں کو بخوبی نمایاں کیا ہے، جو دراصل 'پتھر الذہن' ہیں، اس کے برعکس ان سیاحوں پر کاری ضرب لگائی ہے، جو ان کی سادہ لوحی اور فرض شناسی کا ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ انھیں پتھر دل کہنا زیادہ مناسب معلوم پڑتا ہے۔

بالآخر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اپیندر ناتھ اشک نے کشمیر کے ایک مختصر سے کینوس پر وہاں کے غریب پسماندہ طبقہ کی زندگی کے گوناگوں مسائل کو چند

مخصوص کردار کے ذریعہ منتہائے کمال تک پہونچا دیا ہے۔ یہ ناولٹ زندگی و سماج کے ایک اہم مسئلہ کو بڑی فنی چابکدستی سے ظاہر کرتا ہے۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے بھی یہ ناولٹ کے زمرے میں رکھا جائے گا۔ گرچہ اردو ناقدین نے اس ناولٹ کے ساتھ بے توجہی برتی ہے۔ پھر بھی اس کی اہمیت و افادیت سے انکار کرنا ناانصافی ہے۔ "پتھر الپتھر" اردو ناولٹ کے ارتقا کی اہم کڑی ہے۔

بابِ پنجم

اُردو ناولٹ نگاری ۱۹۶۰ء کے بعد

ملک کے سیاسی و سماجی حالات و مسائل

اُردو ناولٹ کا سرسری جائزہ (۱۹۶۰ء کے بعد)

چند اہم ناولٹ کا تنقیدی تجزیہ (۱۹۶۰ء کے بعد)

پاکستان میں ناولٹ نگاری کا عمومی جائزہ

۱۹۶۰ء کے بعد

کسی بھی ادب کا تنقیدی جائزہ لینے سے پیشتر سیاسی، سماجی اور اقتصادی زندگی کے عصری حالات اور مسائل کو ملحوظ رکھنا ضروری ہوتا ہے اسی لیے زیر بحث عہد کے ناولوں کا جائزہ لینے اور رجحانات کا جائزہ لینا ضروری سمجھتا ہوں۔

ان پر کوئی رائے پیش کرنے سے قبل ضروری ہے کہ بین الاقوامی و ملکی تناظر میں سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل پر ایک عمومی نظر ڈالی جائے۔ بقول سلیم اختر کے کہ:

"زندہ ادب کی ایک نشانی یہ بھی ہے کہ مسائل پر بحث و نزاع جاری رہتا ہے۔ زندگی کے نئے تقاضے نئے مسائل کو جنم دیتے ہیں اور پھر اہل قلم موافق یا مخالف ردعمل سے اپنی بصیرت یا کم فہمی کا ثبوت دیتے ہیں بعض اوقات کوئی مسئلہ فیشن یا سنسنی کی بنا پر اہم بن جاتا ہے۔ لیکن حقیقی مسائل ہمیشہ لہو گرم رکھنے کا ـــــ اک بہانہ ثابت ہوتے ہیں۔ [1] "

۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان قومی اور بین الاقوامی سطح پر سیاسی و سماجی حالات میں بڑی تیز رفتاری سے تبدیلیاں ہوئیں۔ اس الٹ پھیر نے نہ صرف برصغیر بلکہ ساری دنیا کو متاثر کیا اور متعدد مسائل پیدا کر دیئے۔ یہی وجہ ہے کہ بین الاقوامی سطح پر اس عہد میں ایک عجیب افراتفری ملتی ہے۔

---

[1] ڈاکٹر سلیم اختر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ ص ۲۶۶

دوسری عالمی جنگ کے بعد ہی امریکہ اور روس دو بڑی طاقتیں بنے۔ طاقتوں نے اپنے اقتدار اور برتری کی خاطر دنیا کے دوسرے ممالک کو اپنی گرفت میں لینے کی ہر ممکن سعی کیں۔ ان بڑی طاقتوں نے، نیوکلائی توانائی کو محض اپنی قوتوں کو مستحکم بنانے کے لیے بیشمار رقم صرف کیں جس کا ہنوز جاری ہے۔ اسلحوں کی خرید وفروخت اور ہوڑ ہی وہ عناصر ہیں جو عالمی سطح پر خوف و دہشت کا بازار گرم کیے ہیں، جن کی وجہ سے کئی چھوٹے ممالک کی فضا پراگندہ ہوئی جو کبھی کبھی جنگ کی شکل میں نمودار ہوئی۔ یہ جنگیں بین الاقوامی بنیادی آزادی اور انسان کے عدم تحفظ کا احساس کر رہی ہیں۔ وہ چاہے جس بھی شکل میں ہوں۔ مثال کے طور پر عرب اسرائیل، چین بھارت، پاک بھارت، ویت نام امریکہ، فلسطین اور افریقہ کے بعض ممالک میں انسانی حقوق کی جنگ ہو یا لیبیا امریکہ عراق ایران، امریکہ عراق ان جنگوں سے پوری دنیا میں خوف و ہراس اور بے اطمینانی کی لہریں دوڑ پڑیں اور تیسری عالمی جنگ کا خوف پیدا ہو گیا۔ اسی عہد میں تمام ممالک کی قومی وملی شعور کی رو بھی تیز ہو گئی۔ نتیجتاً چھوٹی قوموں میں بھی سیاسی بیداری رونما ہونے لگی۔ جنوب ایشیا اور افریقہ میں غلامی کے خلاف نئی نئی تنظیمیں بننے لگیں، متعدد ملکوں میں پہلی بار آزادی نصیب ہوئی اور ان کے شہریوں میں عزم وحوصلہ کی تازہ لہریں پیدا ہوئیں۔ کئی شہنشاہ یا تو حریت پسندوں کے ہاتھوں مارے گئے یا فرار ہو گئے۔"[1]

بنگلہ دیش سے مہاجروں کو نکال کر بیگانہ، برما سے پانچ لاکھ مسلمانوں کا انخلا، افغانستان کا مسئلہ اور اس میں روس کی مداخلت، پاکستان میں مارشل لا کا نفاذ اور مہاجرین پر مظالم، عراق کا کویت پر قبضہ، سیاسی افراتفری، معاشی زبوں حالی، اقتصادی ناہمواری، عدم مساوات، بحالی جمہوریت کی تحریک وغیرہ ایسے مسائل ہیں جس کی وجہ سے بین الاقوامی سطح پر خوف و ہراس بے دلی و بے حسی کے بادل منڈلانے لگے۔

---

[1] ڈاکٹر فرقان فتح پوری: افسانہ اور افسانہ نگار ص ۲۲

عالمی سطح پر جہاں سائنس اور ٹکنالوجی نے ترقی کی وہیں دوسری طرف اخلاقی گراوٹ بڑی تیزی سے آئی۔ ان مسائل کی عکاسی ہمارے ناولٹ میں کہاں تک کی گئی ہے اس موضوع پر آئندہ صفحات پر بحث ہوگی۔

بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والے سیاسی واقعات اور سماجی و معاشرتی تبدیلیوں نے ہمارے ملک کو بڑی حد تک متاثر کیا۔ یہی وجہ ہے کہ قومی سطح پر یہ زمانہ بڑی اہمیت آزمائش کا ثابت ہوا۔ ۱۹۶۰ء تک حکومت ہند نے اپنے پہلے اور دوسرے پنج سالہ منصوبوں کے تحت کسی حد تک قابو پا لیا، مگر شرح آبادی مسلسل بڑھنے کی وجہ سے خوراک اور روزگار جیسے اہم مسائل حل نہ ہوسکے۔ یوں تو متواتر پنج سالہ منصوبوں نے ہر شعبہ میں بے شمار ترقی کی بالخصوص زراعت، صنعت، دستکاری، برقی توانائی، آبپاشی، تعلیم، سائنس و ٹکنالوجی، ٹرانسپورٹ، صحت و فیملی پلاننگ، عورتوں کی آزادی، بے روزگاری، قومی اتحاد و بھائی چارگی، بینکوں کا قومیانہ، سماج کے پسماندہ طبقہ اور ہریجن کے مسائل کے حل کے ساتھ ہی ساتھ کسان مزدوروں کی مزدوری شرح بڑھائی گئی۔ ہر چند کہ زمیندار اور سرمایہ دار طبقہ ان کا استحصال کرتا رہا۔ یہی نہیں بلکہ امیری اور غریبی کے بیچ کی کھائی کو پاٹنے کے لیے بھی سعی کی گئی۔ ملک کے جمہوری و سیکولرزم نظام کو آگے بڑھانے کے لیے بھی متعدد اقدام اٹھائے گئے۔

۱۹۶۲ء کے چینی حملہ اور پھر متواتر ہمارے ملک کو پاکستان کے ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کے حملوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ان حملوں نے ملک کی سیاسی فضا اور معاشی نظام کو ہی درہم برہم نہیں کیا۔ بلکہ بے شمار سماجی مسائل بھی پیدا کر دیے، جن کے باعث گرانی، محصول اور چور بازاری کا بازار گرم ہوگیا۔ ایک طرف حکومت ترقیات کی طرف قدم بڑھا رہی تھی تو دوسری طرف غیر ملکی حملے اور پھر داخلی مسائل اس حد تک پہونچ گئے کہ ان پر قابو پانا ایک سخت مرحلہ ثابت ہوا۔ اس عہد کی سب سے اہم بات جو دیکھنے میں آئی وہ یہ کہ ہر شعبہ میں کرپشن پھیلنے لگا۔ نام نہاد لیڈر، غنڈے اور دہشت پسند لوگوں کی پکڑ بڑھتی گئی۔ چنانچہ رشوت خوری اور چور بازاری کا بازار گرم ہوا۔ اخلاقی گراوٹ

آنے کے سبب رشتہ اور قومی جذبہ کا پاس بھی جاتا رہا۔ سرمایہ دار طبقہ اور نام نہاد لیڈر دوسرے پست اور متوسط طبقے کا استحصال کرنے لگے۔

انھیں وجوہات کے پیشِ نظر بھوک کا مسئلہ، بڑھتی ہوئی سرمایہ داری اور رشوت ستانی جنگ اور فرقہ وارانہ فسادات کے خوف نے عوام کے دلوں سے ساری مسرتیں اور سکون چھین لیا۔ صنعتی تہذیب نے جو مسائل پیدا کر دیئے ان کی وجہ سے پرانی قدروں کا زوال ہونے لگا۔ عوام میں جبر و استبداد، خوف و ہراس، بے اطمینانی، تنہائی، اجنبیت اور عدم تحفظ کا احساس پیدا ہونے لگا۔ صنعت و کمپیوٹر کی وجہ سے فرد کی اہمیت بڑھنے لگی۔

زراعت اور خوراک کا مسئلہ جیوں کا تیوں برقرار رہا۔ کیوں کہ نئی نسل کے لیے زراعت روزگار فراہم کرنے کے لیے کافی نہ تھی۔ تعلیم یافتہ بے روزگار اپنی محنت کے باوجود ملازمت حاصل کرنے سے قاصر رہے۔ ان کے پاس اتنی رقم نہیں جو رشوت دے سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد کا تعلیم یافتہ نوجوان، مایوسی، کرب اور ذہنی انتشار کا شکار ہے۔ روزی کی تلاش میں دیہی علاقہ کا غریب مزدور طبقہ شہر کی جانب بڑھا۔ شہری وسائل میں اتنی وسعت نہیں جو ان لوگوں کو مناسب روزگار فراہم کر سکیں۔ ملازمت کے لیے آسامیاں کم —— دوسرے رہائش اور روزی کا مسئلہ......... بے روزگاری کے ساتھ ہی ساتھ افراطِ زر بھی اس زمانے کا ایک اہم مسئلہ ثابت ہوا۔

ایک طرف بے روزگار نوجوانوں میں کرب، جھنجھلاہٹ، بے چینی اور اپنے تاریک مستقبل کا احساس اپنا ردِ عمل پیدا کر رہا تھا، تو دوسری طرف کسان اور مزدور طبقہ مناسب اُجرت، سیلاب و خشک سالی کے باعث پریشان حال۔ ملازمین اپنے حقوق کی بحالی کے لیے بیدار ہوئے۔ چنانچہ ہر طرف تحریکیں شروع ہوئیں۔ ایسے ماحول میں یہ تحریکیں تیز پکڑتی گئیں۔ یہی وجہ ہے کہ بعض دوسری جماعتیں بالخصوص سیاسی جماعتیں اس کا فائدہ اٹھا رہی ہیں۔

جمہوریت کے نام پر کانگریس حکومت نے غیر شعوری طور پر ایسی پالیسی اختیار

کی کہ صرف ایک ہی طبقہ کو راحت ملی اور اس نے مزید دولت جمع کی۔ غریب اور متوسط طبقے کے افراد، لیڈر، افسر اور غنڈوں کے بیچ پستے رہے۔ اپنی کرسی سنبھالنے کے لیے وہ سب کچھ کیا گیا جو انسانی اقدار کے مخالف ہے۔ ہر شعبہ میں کرپشن اپنے نقطۂ عروج کو پہونچ گیا۔ سنہ ۱۹۷۰ء کے بعد ہندوستانی سیاست میں بڑی تبدیلی آئی....... عوامی تحریکیں زور پکڑنے لگیں، خاص طور سے اسٹوڈنٹ اسٹرائکیں (۱۹۷۶) رنگ لانے لگیں اور جناب جے پرکاش نرائن نے اس نسل کی قیادت کی۔ غیر کانگریس پارٹیوں کو متحد کرایا....... اسی بیچ (۲۶ جون، سنہ ۱۹۷۵ء) میں ایمرجنسی نافذ کی گئی....... جس میں مخالف پارٹیوں کے لیڈروں کو کو قید کر دیا گیا۔ اس دور کے مظالم کو ادب میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ایمرجنسی کی زیادتیوں سے متاثر ہو کر چوتھے عام انتخاب میں عوام نے بڑے اطمینان سے سیاست کی بساط کو الٹ کر جنتا حکومت کے ہاتھ میں ملک کی باگ ڈور سونپی۔ اقتدار سنبھالتے ہی نئی حکومت نے ان مسائل پر غور و فکر کرنا شروع ہی کیا تھا کہ مشروط حکومت ہونے کے باعث کرسی کی لڑائی چھڑ گئی اور بہت جلد ہی عوام کے سارے خواب چکنا چور ہو گئے۔ سنہ ۱۹۸۰ء میں اقتدار کی باگ ڈور پھر اسی کانگریس جماعت نے سنبھالی۔ مگر کرپشن، گرانی، آمدنی پروڈکشن کی کمی کے باعث مسائل بڑھتے ہی گئے۔ مسز گاندھی کی موت کے بعد (مسز گاندھی کا)، غریبی ہٹاؤ کا نعرہ عوام کے لیے "انتظار کرو" تک محدود رہ گیا۔ نئے انتخاب میں جناب راجیو گاندھی وزیر اعظم مقرر ہوئے۔ لیکن مسائل پر ان کی گرفت کمزور پڑتی گئی۔

سماجی سطح پر اگر ایک طرف چھوت اچھوت اور نسلی تعصبات میں کسی قدر کمی آ گئی تھی تو موجودہ دہائی کے فرقہ وارانہ فسادات نے ملک کے لیے اتحاد و سالمیت کا مسئلہ کھڑا کر دیا۔ یہ فسادات، ذات پات اور مختلف مذہبی فرقوں کے درمیان ہوئے یہی وجہ ہے کہ ملک کے اندر زبان، علاقائی اور اپنے جمہوری حقوق کے لیے مختلف تحریکیں وجود میں آئیں، جن میں پنجاب کا مسئلہ، آسام کا مسئلہ، میزورم کا اور گورکھالینڈ کا مسئلہ، بابری مسجد، رام جنم بھومی اور فرقہ واریت

کا مسئلہ خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔

بین الاقوامی سطح پر اگرچہ ہندوستان نے اپنی غیر جانبدارانہ پالیسی کے تحت کافی شہرت حاصل کی اور بین الاقوامی تعلقات سازگار کرنے کے بعد سائنس، ٹکنالوجی کے علاوہ دوسرے شعبے میں بھی ترقی کی، وہیں اندرونِ ملک پیداشدہ مسائل سے بے خبر مغرب کی نقل کرنے کا جذبہ پیدا ہوا اور عورتوں کے مسائل حل کر کے ان کے حقوق کی آزادی کو بھی بڑی حد تک تسلیم کیا گیا دوسری طرف مادیت کی دوڑ اسلحہ کی خرید وفروخت، کمپیوٹر کا جال جیسی چیزیں سماج اخلاقی پستی کا نتیجہ بنیں، رشتوں کا پاس، سماج کی اہمیت جیسی یں عنقا ہو گئیں۔ اب حالات ناسازگار ہونے کی وجہ سے افراد عجیب کشمکش اور افراتفری کے شکار ہو رہے ہیں۔ ان کے ذہنی ہیجان کی کیفیت بغاوت کا جذبہ اختیار کر رہی ہیں۔

مجموعی طور پر اس عہد میں جو مسائل رونما ہوئے، وہ ہیں، غریبی کا مسئلہ، اقتصادی مسائل، زبان وعلاقائیت کا مسئلہ، بے روزگاری کا مسئلہ، عورتوں کی آزادی اور حقوق کے مسائل اخلاقی گراوٹ کا مسئلہ، تشدد وفرقہ واریت کا مسئلہ، استحصالی قوتوں کا مسئلہ، سیاسی جبر کا مسئلہ، مغرب زدگی اور کمپیوٹر کا مسئلہ، کسانوں کے مسائل، مزدوروں کا مسئلہ، پنجاب کا مسئلہ، آسام کا مسئلہ، میزورم مسئلہ، رشوت خوری کا مسئلہ، کرپشن کا مسئلہ (جو سوشل اخلاقی، تعلیمی وسیاسی طور پر ہیں) وغیرہ وغیرہ جو ہماری سماجی زندگی کو منتشر کر رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان مسائل سے ادیب اور شاعر کسی صورت سے کنارہ کشی اختیار نہیں کر سکتے، نہ نظر انداز کر سکتے ہیں، چنانچہ یہی تمام مسائل ادب کا حصہ بن جاتے ہیں، کیونکہ ہر ادیب اپنے عہد کے حالات مسائل اور تقاضوں ہی کی عکاسی اپنے ادب میں کرتا ہے اسی لیے اس عہد کے ناولٹ نگاروں کے خواہ نئی نسل کے ہوں یا پرانی، ان کے ناولٹوں میں یہی مسائل ان کے فن کا جز بنے ہیں۔

سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد وجود میں آنے والے ناولٹ نگاروں میں کرشن چندر کا نام سرِ فہرست ہے۔ یوں تو انھوں نے اس سے قبل بھی کئی ناولٹ تخلیق کیے جن میں "طوفان کی کلیاں" اہمیت کا حامل ہے۔ سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد انھوں نے بہت سارے مختصر ناول لکھے، جس

ہیں کچھ ناولٹ کے فن وتکنیک پر پورے اترتے ہیں، وہ ہیں "دس روپیہ کا نوٹ"، "گلشن۔ گلشن ڈھونڈا تجھ کو"، "غدار"، "میری یادوں کے چنار"، "زرگاؤں کی رانی" اور "دادر پل کے بچے" ان سارے ناولٹوں پر ان کے فن اور مخصوص ترقی پسند نظریے کی مہر ثبت ہے۔ ان کے تمام ناولٹوں کا تنقیدی تجزیہ کرنا ممکن نہیں البتہ اس بات کی کوشش ضرور کی جائے گی کہ ان مختلف ناولٹوں کے مسائل، نظریات اور مقاصد روشن ہوسکیں۔

"دس روپیہ کا نوٹ" پہلے "سیپ" ناولٹ نمبر میں شائع ہوا۔ جو بعد میں کتابی صورت میں "کاغذ کی ناؤ" عنوان سے اشاعت پذیر ہوا۔ بمبئی کے پس منظر میں لکھا گیا یہ ناولٹ، جہاں سرمایہ دار طبقے کی اکتساب زر کی ہوس کی ترجمانی کرتا ہے وہیں کرپشن اور طبقاتی مسائل کے تمامتر پہلوؤں کو بھی سامنے لاتا ہے۔ رشوت خوری، جعل سازی، اسمگلنگ ناجائز طور پر شراب فروشی، اونچ نیچ کی تفریق جیسے پہلوؤں پر زبردست طنز ہے۔

جو کچھ اس ناولٹ میں کہا گیا ہے اور جس مسئلہ کو اجاگر کیا گیا ہے وہ ہمارے معاشرے کی ہو بہو اور حقیقی تصویر کشی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں، اہمیت اگر کسی چیز کو حاصل ہے تو اکتساب زر کے لامحدود سلسلہ کو، جو سرمایہ دار پریس کی غلطی سے بھی دولت کی افزائی کا سلسلہ پیدا کر دیتا ہے۔ "دس روپیہ کا نوٹ" کی زبان سے اس کی تاریخ ولادت اس کے پھلنے پھولنے اور بڑھنے کے مدارج کہوائے گئے ہیں، اور یہی نوٹ جب پریس کی غلطی سے دنیا کے سامنے آتا ہے تو بیش بہا محاسن سے لاکھوں ڈالر کا بن جاتا ہے۔ دوسری طرف بے پناہ دولت کا وارث تلاش کرنے کے لیے ناجائز طور پر اس کا محافظ تلاش کیا جاتا ہے۔ یہ ہے سرمایہ داری نظام کا معجزہ ——— ناولٹ کا مرکزی کردار مگن جو آرٹ کا دلدادہ اور سرمایہ دار کا بیٹا ہے، اپنی بیوی رتنا اور ڈاکٹر وشر کے تعلقات اور پھر اس سے پیدا ہونے والے بچے کو دیکھنے کے بعد گھر بار چھوڑ کر آزادانہ فضا میں جانے کا ارادہ کرتا ہے وہ اپنے باپ سے کہتا ہے کہ:

"اب جب کہ آپ کے خاندان کے وارث پیدا ہو گئے ہیں، بلکہ ممکن ہے

تیسرا بھی ہو جائے۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ میں نے اس گھر کو چھوڑ دینے
کا فیصلہ کیا ہے وجہ آپ جانتے ہیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ وہ بچے میرے بچے نہیں
ہیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ اور اب وہ بیوی بھی میری بیوی نہیں ہے۔"[1]

مگن مزدوروں کی ٹولی میں شامل ہو جاتا ہے۔ جہاں تلسی نام کی ایک مزدور عورت اس پر ترس کھا کر اسے اپنا بنا لیتی ہے۔ پھر دونوں کھلی فضا میں زندگی گذارنے لگتے ہیں۔ کرشن چندر نے یہاں غریب مزدور طبقے کے جذبات کی عکاسی کی ہے، جو بھوکے رہ کر دھوپ کی تمازت اور بارش کے باوجود زندگی بسر کرتے ہیں، پھر بھی خوش رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سمندر کے کنارے کام ختم ہونے کے بعد دونوں خوش خرم نئے شادی شدہ جوڑے کی طرح، ایک دوسرے کی طرف آنکھوں ہی آنکھوں میں مسکراتے ہوئے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں کہ دفعتاً تلسی کی نگاہ ایک عالی شان مکان کی طرف مرکوز ہوتی ہے جو دراصل مگن کا مکان رہتا ہے۔ تلسی کے دریافت کرنے پر، مگن کے نفرت سے پُر تاثرات، کی جھلک صاف دیکھی جاسکتی ہے وہ کہتا ہے۔ "ہاں۔۔۔۔ مگر اس محل میں سب نامرد رہتے ہیں!"[2] یہ جملہ دراصل سرمایہ دار نظام پر ایک بھرپور تمانچہ ہے۔

کرشن چندر کا یہ ناولٹ پلاٹ، کردار، مکالمہ کی رُو سے، ترقی پسند ناولٹوں کے زمرے میں آجاتا ہے۔ ناولٹ ہر اعتبار سے مکمل اور جامع ہے۔ بالخصوص جس مسئلہ کو انھوں نے اٹھایا ہے اس مسئلہ اور مقصد کو واضح بھی کیا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے یہ ناولٹ اچھوتا کہا جاسکتا ہے۔

ان کا دوسرا ناولٹ "غدار" (۱۹۶۰ء) تقسیم ہند کے بعد ہونے والے ہندو مسلم فرقہ وارانہ فسادات پر مبنی ہے۔ کرشن چندر اس ناولٹ کے ذریعہ قومی اتحاد اور سالمیت کے مسئلہ کا حل تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ناولٹ نگار نے ایک طرف جہاں مفاد پرست

---

[1][2] دس روپیہ کا نوٹ۔ "سپنے"، پاکستان، ص ۵۵

سیاسی لیڈروں اور مذہب کی آڑ میں سیاہ سفید کرنے والوں کی بخیا اُدھیڑی ہے، وہیں دوسری طرف ہمیں "ایک فلسفہ سمجھانا چاہا ہے۔ انسانیت، نیک کرداری، امن اخوت کا فلسفہ" [1]۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر ایک کردار سے کہلواتا: "تم ماضی کے لیے کیوں روتے ہو؟ اس لیے کہ میرے آنسو ابھی خشک نہیں ہوئے!!......... میں ماضی کے لیے نہیں روتا......... میں مستقبل کے لیے روتا ہوں اور آنے والے خطرے سے خبردار کرتا ہوں۔" [2]

ناولٹ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ قاری دلدوز اور روح فرسا واقعات کے باوجود اکتاہٹ محسوس نہیں کرتا۔ مواد اور اسلوب کے لحاظ سے "غدار" کی افادیت کم نہیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد شائع ہوئے دو ناولٹ "گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو" اور "زرگاؤں کی رانی" اہمیت رکھتے ہیں۔ اول الذکر ناولٹ کو گو کہ ناقدین طویل افسانے کی فہرست میں رکھتے ہیں مگر صحیح معنوں میں یہ ایک کرداری ناولٹ ہے۔ کرشن چندر، منٹو اور ممتاز مفتی کی طرح کرداروں کو زندگی بخشنے کے لیے ان کا نفسیاتی تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ جہاں ان کی شخصیت کے دوسرے ہمہ گیر پہلو، واقعات اور پس منظر از خود واضح ہو جاتے ہیں۔ اِس ناولٹ کا مرکزی کردار اشتیاق ہے۔ عورت کا پیار نہ ملنے کی وجہ سے اشتیاق طرح طرح سے اپنے دل کو بہلاتا رہتا ہے، جو ذہنی طور پر بہت پہلے ہی مر چکا ہے۔ کرشن چندر نے اس کے اندر چھپی ہوئی خواہش اور جذبات کو بڑی ژرف نگاہی اور نفسیاتی پیرائے میں واضح کیا ہے۔ خالدہ عرفان اِس ناولٹ پر بحث کرتی ہوئی فرماتی ہیں: "گلشن گلشن کا کردار اشتیاق حالانکہ

---

[1] 'غدار' بحوالہ شاعر کرشن چندر نمبر، ص ۳۴۸

[2] " " " ص ۳۴۷/۴۸

بالکل افسانوی کردار (FICTETOUS) ہے لیکن اس کے اندر بسنے والے انسان کے دل میں خلا ہے جو صرف عورت کے پیار سے بھرا جا سکتا ہے۔ پیار کی اس بھوک کو کوئی بھر نہیں سکتا۔ اپنے آپ کو دھوکا دینے کی کوشش تو صرف خودکشی کی طرف لے جاتی ہے۔ لیکن وہ انسان طبعی موت سے کیا مرے گا جو ذہنی طور پر پہلے ہی مر چکا ہو! بس وہ مختلف کھلونوں سے دل بہلا کر زندہ رہنے کی کوشش کرے گا۔ کیوں کہ بہر صورت ہر کسی کو زندگی پیاری ہوتی ہے۔ اس کہانی میں بھی زندگی کے مختلف شعبوں پر طنز ہے۔" [1]

اشتیاق جب نئی لڑکی، جو خوب صورت بھی نہیں تھی، اس سے دلچسپی لینے لگا اور اپنی بیوی کے نام ہی سے پکارنے لگا تھا۔ اسی درمیان لڑکی کی ماں کا خط آتا ہے۔ "گلشن کی شادی کی بات چیت پکی کر لی ہے۔ لڑکا کسی سیمنٹ کمپنی میں دربان ہے اور یہ (اشتیاق) محض باورچی ہے" [2] لڑکی کی ماں کے خط کی عبارت سنتے ہی وہ احساس کمتری کا شکار ہو کر خودکشی کر لینے کا ارادہ کر لیتا ہے۔ کرشن چندر نے اس کے اندر چھپے ہوئے درد کو اچھے طریقے سے پیش کیا ہے۔ انھیں وجوہات کی بنا پر اشتیاق سوچتا ہے کہ جینا بیکار ہے اور زہر کھا کر خودکشی کر لیتا ہے۔ اسپتال میں حامد اس سے زہر کھانے کی وجہ دریافت کرتا ہے۔ کرشن چندر نے نفسیاتی پیرائے میں اس کے تاثرات کو واضح کیا ہے۔ "دھیرے دھیرے وہ اپنا سینہ اپنی انگلیوں سے سہلاتے ہوئے ہمیشہ کی سی سرگوشی میں بولا" "سینہ خالی ہے۔" [3]

اشتیاق کا یہ جملہ اس کی شخصیت کے ساتھ ہی ساتھ اس کی دلی کیفیات اور جذبات

---

[1] بحوالہ، شاعر، کرشن چندر نمبر، ــــــــــ ص ۲۲۶

[2] گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو، ــــــــــ ص ۵۶

[3] " " " ص ۶۰

کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی کچھ فنی خصوصیات کی کمی کے باعث یہ ناولٹ معمولی درجہ کا ناولٹ قرار پاتا ہے پھر بھی مواد اور تکنیک کے لحاظ سے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اسی طرح ان کی تخلیق "زرگاؤں کی رانی" کا شمار یا تو ناول کی صف میں کیا گیا یا طویل افسانے میں، دراصل یہ ناولٹ ہے، جس میں عورت کی محبت اور اس کے فطری تقاضوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو شب میں اپنی بہن کا قتل کر دیتی ہے کہ وہ اس کے محبوب سے محبت کرتی ہے، پھر اپنے شوہر کو بھی موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔ ایک نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہونے کی وجہ سے وہ بے چین رہتی ہے اور اپنی بیٹی کا قتل صرف اس وجہ سے کرتی ہے کہ اس کی شکل و شباہت اس کی بہن سے ملتی ہے۔ بالآخر اپنی موت بھی اپنے ہاتھوں کرتی ہے۔ کرشن چندر نے اس عورت کا نفسیاتی تجزیہ موثر انداز میں اجاگر کیا ہے۔

کرداروں کا ارتقا حقیقی اور فطری انداز میں کیا گیا ہے۔ تجسس، قاری کی پکڑ چھوڑنے نہیں دیتا۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر ظ۔ انصاری لکھتے ہیں کہ "زرگاؤں کی رانی" جو پچھلے پندرہ سال کی کاوش میں سب سے بہتر ناول (ناولٹ) ہے اور صف اوّل کے مغربی افسانہ نگاروں سے آنکھ ملاتا ہے۔[1]" دوسری جگہ اپنی پسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے ظ۔ انصاری لکھتے ہیں کہ "ذاتی طور پر جہاں تک افسانہ نگاری کے فن کا تعلق ہے، ایک چھوٹا سا ناول (ناولٹ) "زرگاؤں کی رانی" مجھے ان تمام ناولوں میں زیادہ پسند ہے۔۔۔۔۔۔ سو صفحے کا یہ مختصر ناول پڑھنے والے کو اوّل سے آخر تک اپنی گرفت میں رکھتا ہے۔[2]" کل ملا کر

---

[1] ظ۔ انصاری، کرشن چندر کا مطالعہ، شاعر کرشن چندر نمبر، ص، ۱۳۰

[2] ایضاً ص، ۱۲۲

اس ناولٹ سے متعلق یہ رائے قائم کی جاسکتی ہے کہ کرشن چندر نے ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے مرکزی کردار "رانی" کی نسوانی فطرت کا نفسیاتی تجزیہ اچھی طرح کیا ہے۔ جہاں محبت اور اس کے دوسرے تہہ دار پہلو بھی نمایاں ہو جاتے ہیں۔

اسی عہد میں ان کا ناولٹ "میری یادوں کا چنار" (جو ۱۹۶۰ء کے بعد معرض وجود ہوا) کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ مختصر کینوس پر حقیقت پسندی کا ترجمان ہے۔ البتہ اسلوب سوانحی ہے۔ بقول مصنف "ادھر یہ میرا سب سے اچھا ناولٹ ہے۔"[1]

کرشن چندر زندگی اور سماج میں پیدا شدہ مسائل اور رجحانات کی عکاسی اپنے مخصوص نقطہ نظر اور رومان کی آمیزش کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔ انھوں نے حیات انسانی کی اہم گتھیوں، پیچیدگیوں اور کرب و کشمکش کا مشاہدہ کیا ہے۔ اسی لیے انھوں نے سرمایہ دار اور مذہب کے ٹھیکیداروں پر کاری ضرب لگائی ہے جسے انھوں نے اپنے منفرد اور اچھوتی تکنیک میں پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کہیں کہیں غیر ضروری لوازمات، ناولٹ کو وہ مقبولیت نہیں دلا پاتے جو اہم ناولٹ کا ایک خاص وصف ہوتا ہے۔ پھر بھی ۱۹۶۰ء کے بعد لکھے جانے والے ناولٹوں میں "دادر پل کے بچے" کا شمار اردو کے اہم ناولٹ میں پیش کیا جانا چاہیے۔ اس ناولٹ کا تنقیدی جائزہ آئندہ صفحات پر لیا جا رہا ہے۔

کرشن چندر کے بعد دوسری ناولٹ نگار کی حیثیت سے عصمت چغتائی کا نام آتا ہے۔ عصمت نے یوں تو ۱۹۶۰ء سے قبل اپنا مشہور و معروف ناولٹ "ضدی" لکھ کر بحیثیت ناولٹ نگار اپنا مقام بنا لیا تھا۔ مگر ۱۹۶۰ء کے بعد ان کے کئی ناولٹ اشاعت پذیر ہوئے وہ ہیں "سودائی"، "دل کی دنیا"، "سوری ممی"، "باندی"، "عجیب آدمی" اور "جنگلی کبوتر"، جو کسی نہ کسی طور پر اپنے عہد کے عصری مسائل کی ترجمانی کرتے ہیں ـــــ مختصر کینوس پر لکھے گئے

---

[1] ظ۔ انصاری، کرشن چندر کا مطالعہ، شاعر کرشن چندر نمبر ص۔ ۱۲۲

یہ ناولٹ پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ، مسئلہ اور ٹریٹمنٹ اور اسلوب وتکنیک کے لحاظ سے ایک دوسرے کے مشابہہ ہیں۔ ان سارے ناولٹوں پر مصنفہ کے مخصوص نظریہ کی بھرپور چھاپ موجود ہے۔ ان ناولٹوں میں "دل کی دنیا" کو کافی اہمیت ومقبولیت حاصل ہے۔ انھیں خصوصیات کو دیکھتے ہوئے۔ اس ناولٹ کا تنقیدی تجزیہ اگلے صفحات پر لیا جارہا ہے۔

"سوری ممی" کو ہرچند کہ ناولٹ بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر اسے وثوق سے ناولٹ کے زمرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ (گوکہ عصمت کی یہ تخلیق "سیپ" ناولٹ نمبر میں شائع ہوئی ہے) عورت اور فیشن کے علاوہ ان کی غلط روش پر مصنفہ نے روشنی ڈالی ہے۔

"سودائی" (۱۹۶۰) بقول مصنفہ ناولٹ ہے اس کے ذریعہ عصمت اپنے عصری معاشرے کی لڑکیوں کی مجبوری، لاچاری اور عزت کے مسئلے کو اٹھائی ہیں جہاں سرمایہ دار طبقہ اپنی دولت کے نشہ اور جاہ وچشم کی دیوانگی میں بے کس ومجبور لڑکیوں کی عصمت ریزی کرتا ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار "چاندنی" ہے اور اسی کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ "چاندنی" کا کردار سماج کی لاکھوں یتیم وبے کس لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جو سماج کے دولت مند اعلیٰ طبقے کے "بڑے سرکار" جیسے عزت وشرافت کی عبا ڈالے، اقتدار کے بل بوتے پر اپنی جنسی ہوس کا نشانہ بناتے ہیں۔ عصمت نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ایسے افراد سماج کو زہر آلود بناکر کھوکھلا کررہے ہیں اور اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے زنا کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔ مگر چاندنی جیسی مفلس وبے کس لڑکیوں سے محبت یا شادی کرنا معیوب سمجھتے ہیں۔ بڑے سرکار کے برعکس چندرا کا کردار اشتراکی نقطہ نظر کی غمازی کرتا ہے جو سماج کے فرسودہ رسم ورواج اور روایات کو توڑتے ہوئے چاندنی جیسی لاوارث مفلس خاتون سے شادی کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس

کے کردار کے توسط سے عصمت نے اشتراکی نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ آیا سماج میں ایسی لڑکیوں کو ذلیل وحقیر کیوں سمجھا جاتا ہے؟ عصمت ایسی لڑکیوں میں اپنے حقوق کے لیے صدائے احتجاج بلند کرنے کا جذبہ پیدا کرتی ہیں۔

سیدھے سادے پلاٹ، کردار نگاری، مواد و اسلوب کے لحاظ سے یہ ناولٹ کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ اسے اگر کرداری ناولٹ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ پورے ناولٹ پر عصمت کا ترقی پسندانہ نظریہ بالخصوص عورتوں کے مسائل اور ان کے اوپر ڈھائے جانے والے مظالم کی چھاپ قدرے موجود ہے۔

"عجیب آدمی" کا شمار کس حد تک ناولٹ کے زمرے میں کیا جائے گا۔" اس مختصر سے ناول میں فلمی دنیا کے پس منظر اور ہیرو کی ذہنی اور جذباتی زندگی کو بڑی ہی بےتکلفی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔"[۱] گو کہ یوسف سرمست نے اسے مختصر ناول کہا ہے، مگر بنیادی طور پر اس میں ناولٹ کے سارے لوازمات پائے جاتے ہیں۔ پروفیسر ثریا حسین اس کے ناولٹ ہونے کی تصدیق کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ "عجیب آدمی" بھی فلمی دنیا سے ہی متعلق ایک ناولٹ ہے۔"[۲]

دراصل عصمت چغتائی نے اس ناولٹ میں فلمی دنیا میں فروغ پار ہے مسئلہ کو اٹھایا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے سارے پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ فلم انڈسٹری کے مختلف واقعات سے پلاٹ کا تانا بانا بنا ہے۔ پلاٹ میں کہانی پن اور دلچسپی جیسے عناصر موجود ہیں۔ مرکزی کردار، دھرم دیو کا ہے۔ مصنفہ نے اپنی فنکارانہ صلاحیت اور اور مشاہدہ کی روشنی میں دھرم دیو کے کردار کی تعمیر کی ہے۔ مکالمے برمحل، فطری اور دلچسپ

---

[۱] ڈاکٹر یوسف سرمست، شاعر (ہمعصر اردو ادب نمبر) شمارہ ۔ ۷، ۶، ۵ سنہ ۱۹۷۷ء ص ۱۰۱، ۱۴

[۲] پروفیسر ثریا حسین، علی گڑھ میگزین سنہ ۸۲-۱۹۷۹ء، ص ۲۱۱

ہیں۔ زبان و اسلوب پر عصمت کی گرفت مضبوط ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ناولٹ فلمی دنیا کے مسائل کے ساتھ ہی ساتھ ساری گتھیوں کی عقدہ کشائی کرتا ہے اور قاری کے لیے غور و فکر کی دعوت بھی دیتا ہے۔

اِس عہد کے مقبول ناولٹ نگار کی حیثیت سے راجیندر سنگھ بیدی کا نام آتا ہے۔ بیدی نے "ایک چادر میلی سی" (۱۹۶۰) لکھ کر اردو ادب کو مالا مال ہی نہیں کیا بلکہ صنف ناولٹ کے فروغ میں ایک کارآمد رول ادا کیا۔ نئے مزاج و آہنگ اور فن و تکنیک سے پُر اس ناولٹ کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔

خواجہ احمد عباس کا شمار یوں تو بحیثیت افسانہ نگار اور ایک بلند قامت صحافی کی حیثیت سے کیا جاتا ہے مگر انھوں نے صنف ناولٹ کے ارتقاء میں بھی بیش بہا حصّہ لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ کو لے کر انھوں نے کئی ناولٹ تخلیق کیے۔ "اندھیرا اُجالا"، "دو بوند پانی"، "سیاہ سورج سفید سائے"، "زندگی"، "کالا سورج" اور "سلمٰی اور سمندر" ان کے بہترین ناولٹوں میں آتے ہیں۔ عباس کا "دو بوند پانی" اردو کے اہم ناولٹ میں شمار کیا جائے گا۔ اِسی وجہ سے ان کا تنقیدی جائزہ اہم ناولٹ کے ساتھ لیا جائے گا۔

"اندھیرا اُجالا" (۱۹۶۰) فلمی دنیا کے پس منظر پر محیط معمولی ناولٹ ہے۔ عباس نے فلم انڈسٹری کی سرمایہ دارانہ ذہنیت کی ترجمانی بڑے حقیقی پیرائے میں پیش کی ہے۔ جو وہاں کے ملازمین کا ہر طریقے سے استحصال کرتے ہیں۔ کندن ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ کندن پر مووی کا چسکا کچھ اس طرح سوار ہوتا ہے کہ وہ فلم زدہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ بتدریج وہ ہیرو بننے کی خاطر فلم انڈسٹری میں لائٹ قلی کی ملازمت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ اپنے حوصلے کو بلند رکھتا ہے اور اِس امید سے محنت کرتا ہے کہ کبھی موقع ملنے پر وہ ہیرو بن کر اپنی ساری خواہشات پوری کرے گا۔ اِسی دوران اس کی ملاقات 'اندرا' سے ہوتی ہے۔ رفتہ رفتہ قربت

حاصل ہونے کے باعث وہ ایک دوسرے سے محبت کرنے لگتے ہیں۔ اور اندرا سے شادی کرنے کی فکر میں اپنے حقوق کے لیے کی گئی اسٹرائیک کو پس پشت ڈال کر پیسہ کی خاطر اسسٹینٹ ڈائریکٹر بننا زیادہ مناسب سمجھتا ہے تاکہ اندرا کی عصمت لٹنے سے روک سکے لیکن دوسری طرف، اندرا کندن کے اسٹرائیک سے الگ ہونے کے باعث نفرت کرنے لگتی ہے اور سُرخ سویرا فلم کی مہورت کے موقع پر ہیروئن کی حیثیت سے نمودار ہوتی ہے۔ یہ رویہ دیکھ کر کندن پاگلوں جیسا ہو کر اپنے آپ پر ملامت کرتا ہے۔ مہورت کے موقع پر دونوں کا خاتمہ ہوتا ہے۔

خواجہ احمد عباس نے اس ناولٹ میں غریب ملازمین کی مجبوریوں کو دکھایا ہے جن کا زبردست استحصال سرمایہ دار طبقہ کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا۔ مثال کے طور پر کندن کی کشمکش کو دیکھا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہندی ادب کے مایۂ ناز ادیب نرمل کی مجبوریوں کا فائدہ کس طرح یہ سرمایہ دار طبقہ اٹھاتا ہے کہ جو اپنی بیوی کو بچانے کی خاطر اپنے ضمیر کو بالائے طاق رکھ کر کہانی کو تبدیل کر دیتا ہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ لیکن بیوی کے نہ بچنے کی وجہ سے وہ دیوانہ وار ہو کر مہورت کے موقع پر پہونچتا ہے جہاں اس کی کہانی کو سرے سے بدل دیا جاتا ہے۔ اس پر نرمل کا جو ردِ عمل ہوتا ہے وہ حقیقی اور موثر ہے۔

مجموعی طور پر یہ ناولٹ فلمی دنیا کے مختلف النوع پہلوؤں کا آئینہ دار ہے۔ سرمایہ دار طبقہ کی استحصالی قوتوں کو اجاگر کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ پلاٹ، کردار اور اسلوب میں کوئی خاص ندرت نہ ہونے کے باوجود ناولٹ نگار نے جس مسئلہ کو اٹھایا ہے اسے حقیقی اور موثر انداز میں نبھایا بھی ہے۔ جہاں مزدور اپنے حقوق کے لیے سرمایہ دار طبقہ کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔

"سیاہ سورج سفید سائے" (نگارش شمارہ ۷ر) کو خواجہ احمد عباس کا اہم ناولٹ

قرار دیا جا سکتا ہے۔ نقادوں نے اسے بھی طویل کہانی اور خاکوں کے زمرے میں رکھا ہے مگر اس کے ناولٹ ہونے میں ذرا بھی تامل نہیں "سیاہ سورج سفید سائے" کو اگر علامتی ناولٹ کہا جائے تو زیادہ مناسب معلوم ہوگا۔ انھوں نے ناولٹ کی ابتدا سے ہی "دھند" کو علامت بنا کر پیش کیا ہے جو U.N.O تک اس دھند کے کہرے سے چھپا ہوا ہے جسے انقلابی قوت ہی روشن کر سکتی ہے۔ "نیویارک پر سے دھند دور ہونے کے پورے امکان ہیں۔ کیوں کہ گرم ہوا کا ایک زبردست جھونکا، جو افریقہ کے تپتے ہوئے صحرا سے چلا تھا وہ ہندوستان اور جنوب مغربی ایشیا پر سے ہوتا ہوا انڈونیشیا اور جاپان سے گذرتا ہوا امریکہ آن پہونچا ہے اور گرم ہوا کے اس جھونکے سے دُھند کا ٹھنڈا دھواں پگھلتا اور بکھرتا جا رہا ہے اب اندھیرے کی تہہ سے سورج نکلنے ہی والا ہے۔"[1]

مندرجہ بالا عبارت اس امر کی نشاندہی کرتی ہیں کہ جب انقلابی جذبہ حد سے تجاوز کر جاتا ہے تو اسے یقیناً کامیابی ملتی ہے۔ عباس نے بین الاقوامی سطح کے "رنگ و نسل" جیسے اہم مسئلے کو اس ناولٹ میں نمایاں کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اس سے متعلق کئی دوسرے گوشے بھی ابھارے ہیں۔ سفید فام قوم کے انسانیت سوز مظالم کے ساتھ ہی ساتھ U.N.O کی قلعی کھل جاتی ہے، جو متواتر ظلم ہونے کے باوجود اس مسئلہ کا تصفیہ کرنے کے نااہل ہیں۔

ہینیٹر بزر اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے، بظاہر گولیوں کا نشانہ لگنے سے مر چکا ہے لیکن وہ اپنے جسم میں لگی تین گولیوں کو U.N.O لے جانا چاہتا ہے تاکہ انصاف ہو سکے۔ اسے ایرپورٹ سے اترنے کے بعد ایک گولی بطور نشانی اس ڈرائیور کو دینی پڑتی ہے جس کے دادا کا خون ان سفید فاموں نے کیا تھا۔ دوسری اس عورت کو جس کے

---

[1] سیاہ سورج سفید سائے۔ نگارشں شمارہ ۸/۱ ص ۵ ۱۹۶۴ء

شوہر اور بچے کو ان گوروں نے بھون دیا تھا، جواب پیشہ ور ویشیا بن کر انتقاماً سفید چمڑی والوں کے اندر زہر حلول کر رہی ہے۔ اس عورت کے ذریعہ پیٹر U.N.O تک پہونچتا ہے اور بطور یاد دہانی پیٹر ایک گولی اس کو دیتا ہے۔ اور تیسری U.N.O پہونچ کر ایک ہندوستانی رپوٹر کو دیتا ہے۔ جس کے آبا ر و اجداد کو ان گوروں نے جلیان والے باغ میں بھون دیا تھا۔

یہ گولیاں نشانی ہیں ان زخموں کی، جو ابھی ہرے ہیں۔ پیٹر ایک زبردست انقلابی مرد مجاہد ہے، جو U.N.O کی پریس گیلری تک پہونچ جانے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور U.N.O میں بیٹھے ہوئے ان مکار نمائندوں کی باتیں سنتا ہے جو اس کے مرنے پر تبادلۂ خیال کر رہے ہیں۔ جب وہ ان نمائندوں کے سامنے جا کر کھڑا ہوتا ہے تب U.N.O میں بیٹھے ہوئے سارے نمائندوں کے ہوش اڑ جاتے ہیں۔

اس سیاہ دھند میں پیٹر کا U.N.O میں پہونچ جانا ہی U.N.O کے رخسارو پر ایک زبردست طمانچہ ہے اور انقلاب کی فتح ہے

عباس نے U.N.O کی مذمت کرتے ہوئے ان میں بیٹھے والے تمام ملک کے نمائندوں کے خیال کو ظاہر کیا ہے۔ اس وقت پیٹر ہندوستانی صحافی کے پاس بیٹھا اندر ہونے والی کارروائیوں کو سُن رہا ہے۔ جہاں ایک ڈیلی گیٹ اپنی تجویز پیش کر رہا ہے: "ہمیں کانگو میں امن کرنے کے لیے فوراً ایک ریزولیشن پاس کرنا چاہیے۔"[1] یہ سنتے ہی ہندوستانی صحافی اپنے تاثرات ظاہر کرتے ہوئے چیخ اٹھتا ہے: "بند کر دیہ بکواس ...... ریزولیشن، تقریریں، بیانات ہمدردی، الفاظ، دھواں، سب بکواس، ریاکاری، نامردگی![2]

---

[1] سیاہ سورج سفید سائے "نگارشں" امرتسر شمارہ ۷، ۸ ص ۵۰

[2] ایضاً ص ۵۰

وہ پیٹر کو U.N.O کی کارگذاری پر تبصرہ کرتے ہوئے سمجھاتا ہے:

"تم کچھ نہیں جانتے۔ اگر تم جانتے تو یہاں نہ آتے۔ یہ جگہ جو دنیا کی امیدوں کا مقبرہ ہے، جہاں ہر روز امن اور آزادی کو بڑے اہتمام کے ساتھ دفن کیا جاتا ہے۔" [۱]

رنگ و نسل کی بنیاد پر ہونے والے مظالم کی عکاسی خواجہ احمد عباس نے بڑے دل آویز انداز میں نمایاں کیا ہے جہاں ناولٹ کے تمام اجزا موجود ہیں۔ البتہ پلاٹ غیر مربوط ہونے کے باوجود کردار، مکالمہ اور اسلوب دلکش ہے۔ یہ ناولٹ بین الاقوامی سطح پر ایک اہم مسئلہ کو لے کر چلنے میں کامیاب نظر آتا ہے "سیاہ سورج سفید سائے" پر عباس کے اپنے مخصوص نظریے کی چھاپ نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

اسی طرح "سلمیٰ و سمندر" (نگارش ناولٹ نمبر شمارہ ۴) عباس کا ایک نفسیاتی ناولٹ ہے۔ یکسر ناقدین اسے عباس کا طویل افسانہ قرار دیتے ہیں۔ ناولٹ کا مصنف ایک طرف اسے اپنی اہم اور نمائندہ کہانی میں شمار کرتا ہے پھر دوسری طرف یہ کہتے نظر آتے ہیں کہ "بات یہ ہے، کہ میں افسانوی Technique سے ناواقف ہوں جو جی میں آتا ہے اسے Communicate کر دیتا ہوں۔ جب افسانہ طویل ہو جاتا ہے تو وہ ناولٹ بن جاتا ہے .... یہ اکثر ہوا ہے کہ کہانی ختم ہونے تک افسانہ "ناولٹ" بن گیا۔" [۲]

یہ حقیقت ہے کہ عباس نے شعوری طور پر "سلمیٰ اور سمندر" کو ناولٹ سمجھ کر نہیں لکھا مگر اس میں وہ سارے لوازم موجود ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھنا

---

[۱] سیاہ سورج سفید سائے "نگارش" امرتسر شمارہ ۷، ۸، ص ۵۰، ۵۱

[۲] سوال نامہ

ہی زیادہ مناسب ہے۔

عباسؔ نے اِس ناولٹ کے ذریعہ "طبقاتی کشمکش" جیسے اہم مسئلہ کو اٹھایا ہے۔ سلمٰیؔ، اِس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ جس کا تعلق ایک سرمایہ دار، رجعت پسند طبقے سے ہے۔ جسے بچپن میں اپنے ایک ملازم کی لڑکی "چھینا" سے والہانہ لگاؤ ہو جانے کے باوجود اس سے ملنے جلنے پر پابندی لگا دی جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ چوری چھپے ملنے پر اسے ایک انگریز معلمہ کے ساتھ انگلستان بھیج دیا جاتا ہے۔ سلمٰی اپنی سہیلی "چھینا" کی محبت میں بیقرار ہو کر جہاز پر کھڑی سوچتی ہے۔ جہاں وہ تخیلات میں اِس طرح محو ہے کہ سمندر میں بھی اسے چھینا کے گھر جانے والا راستہ دکھائی دیتا ہے۔ وہ آگے ہی بڑھتی ہے کہ جہاز پر بیٹھا ایک انگریز خوفناک قہقہہ لگاتے ہوئے کہتا ہے کہ "یہ سمندر کا لہر چھوٹا چھوٹا بے بی کو کھانا مانگتا ہے۔ تم ریلنگ سے ہٹ کر کھڑی ہو، نہیں تو لہر تم کو بھی کھا جائے گا۔"[1] انگریز مسافر کی بات اس کے ذہن میں کچھ اِس طرح سما جاتی ہے کہ شادی کے بعد بھی اس کی دہشت دور نہیں ہوتی۔ غالباً عباسؔ نے اس نکتہ کی وضاحت کی ہے کہ بچپن میں بچوں کے ذہن میں جو خوف حلول کر جاتا ہے وہ اس کی آئندہ زندگی کو درہم برہم کر دیتا ہے۔

سلمٰی مغرب زدہ اعلیٰ طبقہ کی اعلیٰ تعلیم یافتہ نفاست پسند خاتون جو رجعت ماحول میں پرورش پانے کی وجہ سے پست طبقہ سے نفرت کرتی ہے، جب کہ ناولٹ کا ہیرو ڈاکٹر انورؔ پسماندہ طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ کردار نچلے طبقے کا فرد ہونے کے باوجود اپنی لگن، محنت اور مستحکم ارادے کی وجہ سے ملک کا بہترین سرجن بنتا ہے۔ دونوں میں محبت ہونے کے باعث شادی ہو جاتی ہے۔ مگر سلمٰی لاشعور میں

---

[1] "سلمٰی اور سمندر (نگارش ناولٹ نمبر) ص ۱۹۲

چھپا ہوا خوف ڈاکٹر انور کی ازدواجی زندگی کا سکون چھین لیتا ہے۔ اسے سمندر سے دہشت ہوتی ہے۔ مگر ڈاکٹر انور اس کا علاج سمندر سے ہی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کے اختتام پر ناول نگار نے اس کی ملاقات اس کی دیرینہ دوست چھینا سے کرادی ہے جو درد زہ سے پریشان رہتی ہے۔ چھیرن (چھینا) کا سیاہ مگر چکنا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر پوچھتی ہے:

"بہن تمھارا نام کیا ہے"؟

"نازہا نام" اس نے دہرایا اور سلمٰی نے خوشی اور تشکر کی ایک گرم اور نرم لہر کو اس کے ہاتھ سے اپنے ہاتھ میں دوڑتے ہوئے محسوس کیا اور اسے ایسا لگا کہ جیسے اپنے بچپن سے اس کا بیس برس پہلے کا ٹوٹا ہوا رشتہ آج پھر قائم ہو گیا ہے۔ پھر چھیرن بولی "نازہا نام "چھینا!"[1]

پلاٹ سادہ اور سیدھا ہونے کے ساتھ ہی ساتھ قاری کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ کرداروں کا برتاؤ عین نفسیاتی ہے، پورے ناول پر عباس کا ترقی پسند اور سوشلزم نظریہ غالب رہتا ہے۔ مواد اور اسلوب بھی دلچسپ ہیں۔ البتہ ان کی بسیار نویسی کبھی کبھی قاری کو اکتا دیتی ہیں۔ زبان عام بول چال کی شستہ اور پُر کیف ہے۔

انیس ناولٹوں کی طرح "زندگی" اور "کالا سورج" کو بھی ناولٹ کے زمرے میں لیا جا سکتا ہے۔[2] "زندگی" مہاتما گاندھی کے بُرت (ستیہ گرہ) اور جنوبی افریقہ کی ایک جنگ (Battel of stanorad) کے بارے میں ہے اس کا اثر ایک نیگرو کی زندگی پر کس طرح اثر انداز کرتا ہے۔ ممتاز شیریں اس ناولٹ (گو کہ وہ اسے عباس کا افسانہ سمجھتی ہیں)

---

[1] سلمٰی اور سمندر (نگارش ناولٹ نمبر) ص ۲۱۳

[2] سوال نامہ (بقول عباس، ناولٹ ہیں)

پر اچھی بحث کی ہے۔" زندگی" اردو ناولٹ کی ارتقا میں ایک اضافہ ہے۔ اسی طرح "کالا سورج" جو ڈاکٹر لوہیا کی موت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔

بالآخر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ عباس مقصدیت کو فن پر فوقیت دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولٹوں پر جرنلزم کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ بسیار نویسی اور ــــــ مقصدیت ان کی خامی ہے۔ زبان اور اسلوب کے لحاظ سے ان کے ناولٹ کامیاب ہیں۔

خواجہ احمد عباس کے بعد اِس صنف کی ترویج میں دوسرے ترقی پسند ادیبوں کے علاوہ دوسری تحریک سے وابستہ ناولٹ نگاروں نے بھی اِس صنف کو بام عروج تک پہونچایا۔ ان ناولٹوں میں زندگی اور سماج کے بدلتے ہوئے حالات محرکات، رجحانات کے علاوہ اہم مسائل موجود ہیں۔ جیسے ناولٹ نگار اپنے فکر و فن کے ساتھ پایۂ تکمیل کو پہونچا رہے ہیں۔

مہیندر ناتھ کا شمار بحیثیت ناولٹ نگار بھی کرنا ہوگا۔ کیوں کہ جہاں انھوں نے فنِ افسانہ نگاری اور ناول میں اپنا مقام بنایا۔ وہیں لیڈر (۱۹۷۱) اور "سلطان شہید" (نقوش مئی ۱۹۶۲) جیسے ناولٹ لکھ کر اِس صنف کو بھی تقویت بخشی۔ "لیڈر" اپنے عصری معاشرے کے لیڈروں کی مکاری، اور نمائش کا پردہ چاک کرتا ہے۔ مہیندر ناتھ نے اِس کہانی کے ذریعہ ایک نئی شاہراہ کو جنم دیا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار انور ہے۔ انھوں نے بڑی بے باکی اور خندہ پیشانی سے عصری معاشرے کے ان گھناونے مسائل کو عام کیا ہے جس میں سماج کے فرسودہ رسم و رواج، نسلی امتیاز، صوبائی ٹکراؤ، زبان کے جھگڑے، جنسی بے راہ روی جیسے ان گنت گوشوں پر روشنی پڑتی ہے؛ جسے سماج محسوس کر رہا ہے۔

لیڈر کی تشریح اور باتوں کے علاوہ یہ کی گئی ہے کہ لیڈر، وہی بنتا ہے جو زندگی کے نشیب و فراز میں مبتلا نہیں ہونا چاہتا بلکہ عوام کو پھنسانا جانتا ہے۔ جو کہا جائے اُس پر عمل نہ کیا جائے۔ صرف اپنی چرب زبانی اور ظاہری ہمدردی سے عوام سے تالیاں بجواتا ہے۔ جیندر نے سماج کے میٹھے اور کڑوے گھونٹوں کو اپنی آپ بیتی کے سہارے بیان کیا ہے۔ کرداروں کے توسط سے سماج میں پھیلے مسائل کو حقیقی اور اچھوتے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ پلاٹ عمدہ اور کردار ہمارے سماج کے جیتے جاگتے افراد دکھائی دیتے ہیں۔ زبان سادہ اور سلیس، تکنیک واقعی نئی ہے۔ بات کہنے اور الفاظ کے استعمال کا سلیقہ انھیں معلوم ہے بقول مصنف "لیڈر" جو شاعر کے ناولٹ نمبر میں شائع ہو رہا ہے۔ "یہ میرا تازہ ترین ناولٹ ہے اس کا انداز بیان اور تکنیک بالکل نئی ہے۔"[۱]

بلونت سنگھ کے ناولٹوں میں "ایک معمولی لڑکی"، "عہد نو میں ملازمت کے تیس دن" اور "رات چور اور چاند" کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ "ایک معمولی لڑکی" آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد ہونے والے فساد پر محیط ہے۔ جس میں "محبت" جیسے اہم مسئلہ کے ساتھ ہی ساتھ سماجی ناہمواری، ذہنی کشمکش اور بے روزگاری جیسے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔

کیلاش اس ناولٹ کا ہیرو ہے جو تلاش معاش میں گھر سے نکل کر لاہور پہونچتا ہے اور وہاں اپنے والد کے ایک دوست کے یہاں قیام کرتا ہے۔ کچھ روز بعد بڑی مشکل سے اسے ایک جگہ ملازمت ملتی ہے۔ مگر ملازمت انگریزی حکومت میں ایک ہندوستانی کی کتنے دن ؟ اسی اثنا میں قیام کے دوران اس کے والد کے دوست کی لڑکی کو کیلاش

۱۔ ... شاعر ... نمبر بمبئی ۱۹۷۰ء

سے والہانہ لگاؤ ہو جاتا ہے۔ مگر کیلاش اس کے جذبات کو بخوبی سمجھ نہیں پاتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے بھولا پن اور معصومیت کا ثبوت سمجھ کر کوئی خاص توجہ نہیں دیتا۔ لیکن بعد میں وہ اُوشا کو اپنی طرف زیادہ قریب پاتا ہے۔ سماجی ناہمواری کے باعث دونوں کی شادی نہیں ہو پاتی۔ پھر بھی "اوشا" اپنے دل کے نہاں خانے میں کیلاش کو بٹھائے رکھتی ہے۔ اوشا کا شوہر جو ۱۹۴۷ء کے فساد میں ہلاک ہو جاتا ہے اور کیلاش کی بیوی آپریشن کے دوران رحلت کر جاتی ہے۔ کہانی ایک عجیب موڑ پر پہونچتی ہے جب ان واقعات کے بعد اُوشا کی ملاقات، اپنی سہیلی نوتن کے گھر پر کیلاش سے ہوتی ہے۔ کیلاش کے اِصرار کے باوجود فساد کے دوران وہ عزت شکنی، اپنی قسمت کی کمیابی اور کیلاش کے قوت فیصلہ کی کمی نیز بیوفائی کو ایک خط میں رقم کرنے کے بعد زہر کھاکر مر جاتی ہے۔

اِس مختصر سے کینوس پر بلونت سنگھ نے پلاٹ کا تانا بانا بُنا ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار اُوشا کا ہے۔ جو اپنے دِل میں کیلاش کی محبت مرتے دم تک جدا نہیں کرتی۔ اس کے کردار میں زندگی ملتی ہے۔ جو کیلاش کی محبت میں گرفتار اپنے خواب کی تلاش میں سرگرداں زندگی کی حقیقتوں اور تھپیڑوں سے نبرد آزما ہوتے ہوئے، زندگی کے اس موڑ پر پہونچتی ہے اور جب اپنی غلطیوں پر پردہ ڈالتے ہوئے وہ اس سے کہتا ہے کہ "میں اپنے آپ کو بڑا احمق محسوس کرنے لگا ہوں۔۔۔۔۔۔۔۔ سنو۔۔۔۔۔۔۔ اور ہم دونوں شادی کر لیں۔" اوشا، کیلاش کی اِس تجویز کے جواب میں اس کی کمیوں کو اجاگر کرتے ہوئے ایک طویل نصیحت نامہ لکھ کر زہر کھا لیتی ہے۔ اس کے برعکس کیلاش کا کردار ہر لحاظ سے کمزور ہے۔ جو سماجی ناہمواری اور اُوشا کی محبت کے والہانہ جذبات کو بالائے طاق رکھتے ہوئے ایک امیر اور خوبصورت لڑکی سے شادی کر لیتا ہے۔ پلاٹ اور کردار میں خاصی مطابقت ہے۔ مکالمہ نگاری بھی قدرے بہتر ہے۔ زبان اور اسلوب کے لحاظ سے بھی یہ ناولٹ اپنا خاص مقام رکھتا ہے۔

"عہدِ نو میں ملازمت کے تیس دن" (سویرا، لاہور ۲۳ء) بلونت سنگھ کا

اہم ناولٹ ہے

حصولِ آزادی کے بعد کے ہندوستان کے تناظر میں لکھا گیا یہ ناولٹ اپنے عہد کے بے روزگاری جیسے اہم مسئلہ اور اس کے متعدد گوشوں کے ذریعہ آگے بڑھتا ہے۔ چھوٹے سے کینوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے انھوں نے اپنی فکری بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ ایک بے روزگار نوجوان کے جذبات و احساسات کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا ہے جو حالات سے نبرد آزما ہو کر بھی اپنے آپکو ملازمت سے وابستہ رکھتا ہے۔ بلونت سنگھ نے اپنے عہد کے سماج میں پھیلے کرپشن کو اجاگر کرتے ہوئے رشوت خوری اور باصلاحیت لوگوں کے ساتھ کیے جانے والے استحصال کو بڑے سلیقے سے اُجاگر کیا ہے۔

ناولٹ میں گردیال ناتھ مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ جسے مسلسل جدّو جہد کے بعد ایک سرکاری محکمہ میں بطور ایڈیٹر ملازمت مل جاتی ہے۔ گردیالناتھ ملازمت پانے کے بعد متعدد مرحلوں سے گذرتا ہے اور ہمیشہ ایک خدشہ پریشان کیے رہتا ہے، کہ کہیں نوٹس نہ مل جائے۔ بلونت سنگھ نے ملازمت کے دوران آنے والے پریشانیوں کے ساتھ ہی ملازمین کے جذبات و کیفیات کی بھی عکاسی کی ہے۔ بالخصوص ٹمپریری ملازمین کو ملازمت سے علاحدگی کے بعد جن پریشانیوں اور کرب سے ہو کر گذرنا پڑتا ہے، اس ناولٹ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناولٹ کا ہیرو اپنے محکمے کے اقتصادی کمیشن، کی رپورٹ کے بعد جب برطرفی کی نوٹس پاتا ہے، تو ایک عجیب کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ گردیالناتھ کا کردار ہمارے معاشرے کا عام بے روزگار نوجوان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کردار میں زندگی موجود ہے۔ ملازمت سے برطرف ہونے کے غم میں وہ اپنے دوست سرکوا ستو سے مخاطب ہوتے ہوئے اس

مسئلے کا مورد الزام حکومت اور اس کی مشینری کو ٹھہراتا ہے۔ جب اس کا دوست یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ حکومت ہر فرد کی روزی کا انتظام نہیں کر سکتی، اس وقت اس کے تاثرات کے ساتھ ہی ساتھ لاکھوں بے روزگار نوجوانوں کے مسائل اور ابھے غم و غصے کا اظہار ہوتا ہے۔ جس کرب سے ناولٹ کا ہیرو خود گذر رہا ہے۔

مسئلہ کی پیش کش، پلاٹ، کردار نگاری کے علاوہ وہ سارے اجزا اس میں موجود ہیں، جو ایک ناولٹ کے لیے ضروری قرار پاتی ہیں۔ کردار ہمارے معاشرے کی حقیقی ترجمانی کرتے ہیں جو ملازمت کی تلاش میں دَر دَر کی ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ بہر حال کرداروں میں زندگی موجود ہے۔

جہاں تک اسلوب و تکنیک کا سوال ہے، ناولٹ نگار نے واحد متکلم کے ذریعہ کہانی کو بڑھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گردبال نہ کا "میں" اسے سوانحی انداز دیتا ہے۔ زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ناولٹ کامیاب ہے۔ پنجابیت کا عکس برقرار ہے۔ بلا شبہہ "عہد نو میں ملازمت کے تیس دن" بلونت سنگھ کا ہی نہیں اردو کا بہترین ناولٹ کہا جا سکتا ہے۔

"رات چور اور چاند" (۱۹۶۱) سب سے پہلے "نقوش" میں شائع ہوا۔ اسے ناول کے نقادوں نے ناول ہی گردانا۔ دراصل یہ ناولٹ ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر مخصوص کردار پالا سنگھ اور سرنوں کے ذریعہ جنس کے مسئلہ کے ساتھ ہی ساتھ پنجاب کے دیہی علاقہ کے دوسرے مسائل کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار پالا سنگھ مخصوص خاندانی روایات کے تناظر میں بنتی ہوئی شخصیت کا مسئلہ بن کر ابھرتا ہے۔ جہاں وہ لوٹ مار جرائم کے ساتھ ہی ساتھ سرنوں کی محبت میں گرفتار رہتا ہے۔ موقع ملنے پر وہ دل کی پیاس بجھا لیتا ہے۔ پیاس بجھتے ہی اس کے سر پر سوار عشق کا بھوت اتر جاتا ہے اور الو کی پٹھی کہہ کر وہ نجات حاصل کر لیتا ہے۔ پورے ناولٹ پر

رُومانی فضا چھائی ہے۔ فحش کلمات سے طبیعت اکتا جاتی ہے۔ مگر زبان کے لحاظ سے یہ ناولٹ دلکش اور دلآویز ہے، جہاں پنجابی کے الفاظ کو بڑی خوش اسلوبی سے سمویا گیا ہے۔ چند فنی خامیوں کے باوجود رات چور اور چاند، ایک خوبصورت ناولٹ کہا جاسکتا ہے، جو ایک مخصوص تہذیبی منطقے کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔"[1]

بلونت سنگھ کے ناولٹوں کا جائزہ لینے کے بعد مناسب ہے کہ یہیں جوگیندر پال کے ناولٹوں کا تذکرہ کرتا چلوں ـــــ جوگیندر پال کا شمار یوں تو اعلیٰ پایہ کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے جہاں افسانے اور ناول کو نئی جہت دی وہیں ان کے ناولٹ بھی اہمیت کے قابل ہیں۔

"پکھوا" (۱۹۶۷) پہلے "نقوش" پاکستان میں شائع ہوا پھر کتابی صورت میں افسانوی مجموعہ "رسائی" میں شامل ہوا۔ جوگیندر پال نے بڑی فنکارانہ چابکدستی سے غریب الوطنی کے مسائل کو اٹھایا ہے۔ نیروبی سے دہلی پہونچتے پہونچتے فنکار نے ماضی میں ہندوستان سے نیروبی کے سفر کو پیرا ہن کیا ہے۔

مرکزی کردار راجن ہے۔ وہ اپنے آبائی وطن دہلی پہونچ کر سکونت اختیار کرنا چاہتا ہے۔

ہندسے اُسے بڑی امیدیں وابستہ ہیں، بالخصوص آزادی سے قبل کا ہندوستانی معاشرہ ـــــ لیکن دہلی پہونچنے پر اس کے سارے خواب چکنا چور ہو جاتے ہیں۔ جب وہ ہندوستان بالخصوص دہلی میں پھیلے کرپشن دیکھتا ہے۔ جہاں وہ اپنے ملک میں رہتے ہوئے بھی دوسروں کی نگاہوں میں غیر ملکی دکھائی دیتا ہے۔ اسے متعدد مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور نیروبی سے متعلق سوچتا ہے۔ بالآخر حالات سے سمجھوتہ کرتے ہوئے

---

[1] رشید امجد، نیا ادب ص ۱۳۰

وہ محسوس کرتا ہے:

"یہ دلی وہ نہیں ـــــــ وہ دلی تو میں افریقہ جاتے ہوئے اپنے ساتھ لے گیا۔ تعجب کا مقام ہے کہ اتنے سال میں دلی کو دلی میں ڈھونڈتا رہا۔ وہ تو میرے دل میں تھی لیکن اب میں اسے نیروبی بھول آیا ہوں۔ میرا دل وہیں رہ گیا ہے۔ موت کی ایک طویل مسافت طے کر کے یہاں پہونچا ہوں اور منزل پر پہونچ کر معلوم ہوا کہ منزل تو وہیں تھی جہاں سے سفر شروع ہوا تھا۔"[1]

جوگیندر پال کے شاعرانہ و فلسفیانہ اسلوب کی امتیازی خصوصیت "کھوا" میں موجود ہے۔ دراصل "راجن" کا کردار خود مصنف کا اپنا کردار معلوم پڑتا ہے جس کے ذریعہ اس نے اپنے وطن کی مٹتی ہوئی قدروں پر آنسو بہایا ہے۔ جس کے مٹی کے لیے وہ اپنے بچوں کے مستقبل کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اپنے وطن پہونچتا ہے۔

اس کے بعد، وجود میں آنے والے ناولٹ "بیانات" (۱۹۷۱ء) شب خوں میں اور دوسرا "آمد آمد" (۱۹۷۱) "شاعر" کے ناولٹ نمبر میں اشاعت پذیر ہوا۔ "آمد آمد" میں انھوں نے بڑے طنزیہ انداز میں ہندوستان کی تصویر کشی کی ہے۔ ماضی کو حال میں تلاش کرنے کا تصور ایک بیکار سعی ہے۔ جب کہ موجودہ معاشرے کا انسان مفلسی، غربت، بھوک مری اور کثیر آبادی کی بھٹی میں جل رہا ہے۔ مارگنی اور شیلا کے کرداروں کے سہارے جوگیندر پال نے بڑے مزاحیہ انداز میں طنز و مزاح کے ایسے نشتر پیوست کئے ہیں کہ ہندوستان کو فردوس بریں سمجھنے والوں کا قلعہ مسمار ہوتا نظر آتا ہے۔ جہاں ملک و سماج کے متعدد مسائل

---

[1] کھوا، بشمولہ رسائی ص ۱۴۸

مفلسی، فرقہ پرستی، طرزِ معاشرت، زبان کے تعصب، علاقائیت، اور دوسرے مسائل دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں انسان نمائش اور باہری سج دھج سے اپنے آپ میں کڑھتا ہے۔ مصنف نے قوم کے لیڈروں کو اپنے قلم کا نشانہ بنایا ہے۔ جو انگریزوں کا جامہ پہن کر عوام پر حکمرانی کرتے ہیں البتہ مالتی کی شخصیت کی اندرونی تہوں کا مطالعہ خاصے کی چیز ہے۔ اندازِ بیان پر لطف ہے۔ اپنی جدید تکنیک میں لکھا ہوا یہ ناولٹ ان کی دوسری تخلیقات سے یکسر مختلف ہے۔ سب سے بڑی خوبی جو اس ناولٹ میں نظر آئی، وہ یہ کہ ان کا ذہن سے پرواز کر جانے والا فلسفہ اور ثقیل الفاظ جیسے نقائص دکھائی نہیں دیتے۔ جوگیندر پال کا 'آمد آمد' ناولٹ کے فن و تکنیک پر خاصا پورا اترتا ہے۔ اردو ناولٹ کے ارتقا میں ان کا یہ ناولٹ اہمیت کا حامل ہے۔

اِس عہد میں ناولٹ کا لکھنے کا رجحان عام تو ہوا مگر معیاری ناولٹ معدودے چند ہی وجود میں آئے۔ تقریباً ہر افسانہ نگار اور ناول نگار نے ایک آدھ ناولٹ لکھ کر طبع آزمائی کی ہے۔ ان سارے ناولٹوں کا جائزہ لینا ممکن نہیں اور نہ ہی ضرورت سمجھتا ہوں۔

حیات اللہ انصاری کا "پرانے کوہ اور صحرا" (سیپ ناولٹ نمبر) میں جاگیردارانہ نظام کی جاہ و حشمت کر و فر و آداب و رکھ رکھاؤ کے علاوہ کوئی خاص چیز دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اسے ناولٹ نمبر میں جگہ مل جانے کے باعث ناولٹ کہنا مناسب نہیں کیوں کہ فنی طور پر نہ تو کسی مسئلہ کو اٹھایا گیا اور نہ ہی دوسری خصوصیات ملتی ہیں جو ناولٹ کے فن کے لیے ضروری ٹھہرتی ہیں۔ البتہ حیات اللہ انصاری کا ناولٹ "مدار" اردو ناولٹ کے ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس سے متعلق اگلے صفحات پر بحث کی جائے گی۔

۱۹۶۰ء کے بعد جو دوسرے ناولٹ وجود میں آئے۔ جن کے متعلق اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے، اس میں شوکت تھانوی کا "سسرال" (نقوش ناولٹ نمبر) ملے حمید

کا "جہاں برف بگرتی ہے" (نقوش ناولٹ نمبر) شاہ عظیم آبادی کا "انیوتی" اور "بدھوا" وغیرہ ہیں جن پر رومانی فضا غالب ہے۔ سماج کے کسی اہم مسئلہ سے بحث نہیں ملتی مگر مجموعی طور پر انھیں کھینچ تان کر ناولٹ کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

ان ناولٹ نگاروں کے بعد اُردو کے بلند قامت فنکاروں کے ناولٹوں سے بحث کی جائے گی جو زندگی اور سماج کے کسی اہم مسئلہ کو اپنے فکر و فن کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ ان میں رام لعل، قاضی عبد الستار، صالحہ عابدہ حسین، آمنہ ابوالحسن، جیلانی بانو، قرۃ العین حیدر کے نام بطور خاص ہیں۔ ان کے علاوہ ناولٹ نگاروں کے ناولٹ پر بھی اظہار خیال کرنا ضروری ہے جنھوں نے ناولٹ ضرور تخلیق کیے، مگر ان میں ابھی وہ فنی بالیدگی موجود نہیں، جو فنکار کا خاصہ ہوتا ہے۔

رام لعل نے جہاں افسانہ نگاری کے میدان میں خاصی مقبولیت حاصل کی وہیں انھوں نے اپنے دو ناولٹ "مٹھی بھر دھوپ" (۱۹۷۱) اور "حریف آتش مینھا" (۱۹۷۱) میں اپنے عہد کے عصری مسائل کی غمازی بڑے فنی پیرائے میں کی ہے۔

اوّل الذکر ناولٹ میں "محبت" کے مسئلے کو آج کے ترقی یافتہ ماحول میں پیش کیا گیا ہے۔ پوری کہانی آج کے عصری معاشرے کی ہو بہو ترجمانی کرتی ہے ——— جہاں غیر شادی شدہ لڑکیاں ایک مسئلہ بن جاتی ہیں۔ جن کے والدین شادی کی فکر میں متفکر رہتے ہیں، مگر ان لڑکیوں کی قوت برداشت ختم ہوتے ہی وہ اپنی جنسی خواہشات نیز سماج میں ایک معیار قائم کرنے کے لیے کیا نہیں کرتیں۔ آج کے ترقی یافتہ عہد میں بھی نہ جانے کتنی غیر شادی شدہ لڑکیاں اپنی غیر معمولی شکل و صورت کے باعث، نام نہاد معاشرے سے تنگ آکر مختلف مرحلوں سے گذرتی ہوئی اپنی خواہشات اور تمناؤں کا گلا، فطری خواہشات کے تحت خود گھونٹ دیتی ہیں۔ اعلیٰ طبقہ کی سوسائٹی

کے افراد ایسی نامراد و بیکس لڑکیوں کو شادی کی لالچ دینے کے بعد ان کی عصمت ہی نہیں لوٹتے بلکہ ان کے جسم میں اپنی نشانی بھی ڈال دیتے، جنھیں وہ سماج میں زندہ نہیں رکھ سکیں۔

ناولٹ کا ہیرو اندر کمار ملہوترا عرف انی لکھنؤ کے ایک سرکاری محکمہ کا ملازم، اپنے دوست کی بہن پنکی سے منسوب ہے۔ انی کا دوست ایرا مدھوک کے رشتہ کو نامنظور کر دیتا ہے۔ کچھ دنوں بعد ایرا کی تقرری بحیثیت اسٹینو انی کے دفتر میں ہوتی ہے۔ شادی کی ہزار ہا کوششوں کے بعد جب ایرا کا رشتہ کہیں منسوب نہیں ہوتا۔ تو اس کے قدم بہک جاتے ہیں۔ اور وہ سماج کے نام نہاد اعلیٰ طبقے کی سوسائٹی گرل بن جاتی ہے۔ انی اس کے رشتہ کے لیے ہی نہیں بلکہ اس کے ناجائز حمل ٹھہر جانے کے بعد اس کا ابارشن کراتا ہے۔ اور اپنے گھر میں رہنے کی اجازت دے دیتا ہے۔ لیکن ایرا شروع سے ہی انی کو اپنے دل میں چھپائے رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ اس کی منگیتر اس کے گھر میں ایرا مدھوک جیسی لڑکی کو دیکھنے کے بعد، ردِ عمل کے طور پر انی سے قطع تعلق ہو کر، انتقاماً دوسرے سے شادی کر لیتی ہے۔ پنکی کے اس فیصلہ کا اثر انی کے دل و دماغ کو مجروح کر دیتا ہے۔ وہ اپنا غصہ جب زنا بالجبر کی صورت میں اتارتا ہے، تو اسے احساس ہوتا ہے کہ ایرا دراصل اس کے عشق میں گرفتار ہے۔ انی اس کی مجبوریوں کو دیکھتے ہوئے ایرا کی محبت کی آغوش میں اپنے آپ کو اس کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس وقت ایرا مدھوک کے جذبات ملاحظہ ہوں:

> ”میں جانتی تھی ایک نہ ایک دن آپ ضرور جان جائیں گے کہ میں کیا چاہتی ہوں! آخر آپ نے میرے دل کی آواز سن ہی لی۔ اب مجھ سے دور نہ رہیے گا، میرے اندر ہی سما جائیے نا! اپنے سارے وجود کے ساتھ، میں آپ کو کہیں نہیں جانے دوں گی۔“ [1]

رام لعل نے پورے ناولٹ میں مرکزیت اُن کے کردار کو دی ہے۔ لیکن آخری صفحات میں وہ بڑے فنی طریقے سے قاری کی نگاہ کو اَپرا کی طرف مرکوز کرا لیتے ہیں۔ آنی ہمارے سماج کا ایک شریف نوجوان انجینیر ہے جسے اپنی عزت کا پورا خیال ہے مگر بنکی کی علاحدگی کے بعد اس کا غم و غصہ ایک فطری تقاضہ ہے رام لعل نے انی کے علاوہ اَپرا مدھوک اور بنکی کے کرداروں کو بڑی باریکی سے تعمیر کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "یہ نیم رومانی، نیم حقیقت پسندانہ ناولٹ" [۱] اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ دلکش اسلوب مگر عبارت آرائی سے خالی "مٹھی بھر دھوپ" ناولٹ کے ارتقا میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

رام لعل کا دوسرا ناولٹ "حریف آتش پنہا" (۱۹۷۱) سب سے پہلے شاعر ناولٹ نمبر میں چھپا بعد ازاں کتابی صورت "گذرتے لمحوں کی چاپ" [۲] ۱۹۷۲ء میں اشاعت پذیر ہوا اُنھوں نے بڑی سادگی سے اس ناولٹ کی کہانی کا پلاٹ بُنا ہے مختصر کینوس پر دو مخصوص کردار وحید عالم سب انسپکٹر اور اس کی اہلیہ ذکیہ کی مدد سے اپنی بات قارئین تک پہونچائی ہے۔

کالج کے طلبا اور طالبات سے گندے اور گھناونے مذاق ان کی زندگی کی بے راہ رویاں، ان کی سماجی زندگی اور کردار کا اچھا نمونہ پیش کیا ہے۔ وحید عالم کو ایک صحیح پولیس سب انسپکٹر کے رول میں پیش کیا ہے۔ جو دردی اور ہمدردی کے نشہ میں ایسی حرکتیں کر جاتا ہے جو اس کے گلے کا پھندہ بن گئیں۔

زبان بیان شستہ اور سادگی سے پُر ہے۔ تحریر میں ایک عجیب سا اثر ہے جو

---

[۱] مٹھی بھر دھوپ (شب خون ۱۹۷۱ء دسمبر) ص ۵۲

[۲] شب خون ۱۹۷۲ء شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۴۲

قاری کو متاثر کرتا ہے۔

قاضی عبدالستار کی کئی تخلیقات ناولٹ کے فن پر پوری اترتی ہیں۔ ان کے اکثر ناولٹ کا پس منظر جاگیردارانہ، زمیندارانہ زوال آمدہ تہذیب سے پیدا شدہ مسائل کے آئینہ دار ہیں۔ ٹوٹتے بکھرتے ہوئے جاگیردارانہ نظام سے انھیں ہمدردی ہے یہی وجہ ہے کہ جاگیرداروں کی مجبوری وبے چارگی کے علاوہ ان کے کرب کو مہارت کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔

مجو بھیا (۱۹۶۱ء[1]) بادل (۱۹۶۲ء[2]) غبار شب (۱۹۶۲ء[3]) اور دارا شکوہ ان کے مشہور ناولٹ ہیں، جن میں ان کے فکر و فن کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ "مجو بھیا" کا تنقیدی جائزہ آئندہ صفحات پر لیا جا رہا ہے۔ "بادل" ان کا علامتی ناولٹ ہے۔ بادل (ہاتھی کا نام) کو انھوں نے Symble مان کر زوال آمدہ تہذیب کے مسائل کو روشن کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بادل جس گھر میں جاتا ہے، وہ گھر برباد ہو جاتا ہے۔ مواد اور موضوع کے لحاظ سے یہ ناولٹ اہمیت کا حامل ہے۔

غبار شب (۱۹۶۲) "نقوش" کے علاوہ کئی دوسرے جرائد میں شائع ہوا۔ پھر ۱۹۷۴ء میں یہ ناولٹ غبار شب کے نام سے ناولٹ کے مجموعہ میں شامل ہوا۔ اودھ کے ایک گاؤں کے تہذیبی و ثقافتی پس منظر میں یہ ناولٹ لکھا گیا آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد تک کے عہد پر پھیلا ہوا ہے۔ قومی اتحاد و فرقہ داریت جیسے اہم مسئلہ کو اٹھا کر قاضی عبدالستار نے متعصب ذہنیت کے لوگوں پر زبردست

---

[1] نیا دور کراچی شمارہ ۲۶ / ۲۵

[2] ایضاً شمارہ ۳۴ / ۳۳

[3] نقوش لاہور مئی ۱۹۶۲ء

طنز کیا ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار جمیل ہے جو باپ کے مرنے کے بعد اپنی پرانی روایات بھائی چارگی اور قومی اتحاد کی وجہ سے عوام میں مقبول ہے۔ اقبال نرائن جیسے قوم دشمن عناصر کے بنائے گئے منصوبے کو شکست ملتی ہے۔ بالآخر ناولٹ ہندو مسلم فساد پر ختم ہوتا ہے۔ جہاں جمیل اپنی ذہانت سے ایک بڑی قربانی دے کر ماحول کو ساز گار کرتا ہے۔ جمیل کے کردار میں حب الوطنی اور قومی سالمیت کا جذبہ اِس قدر سرشار ہے کہ اپنی محبوبہ "اوشا" کے پاکستان چلے جانے کے مشورے کو نامنظور کر دیتا ہے۔ ملک و قوم کی خدمت کرنا ہی وہ اپنا نصب العین سمجھتا ہے۔ عبد الستار نے اقبال نرائن کے کردار سے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ اِس طرح کے افراد ہی ملک کے اتحاد و سالمیت کو مذہب کا رنگ دے کر مسمار کرتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ قاضی عبد الستار نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ "انسانیت" کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ بلکہ "انسانیت" ہی مذہب ہے۔ تقسیم سے متعلق ان کا نظریہ واضح اور حقیقت پر مبنی ہے۔

پلاٹ میں واقعات کو اِس طرح پیوست کیا ہے کہ کہیں بھی جھول نظر نہیں آتا۔ کردار نگاری کے لحاظ سے انھوں نے جمیل اور اقبال نرائن کے نظریات و افکار کو بڑے واضح طریقے سے نبھایا ہے۔ جمیل کے کردار میں زندگی کی حرارت محسوس کی جا سکتی ہے۔

زبان و بیان پر ان کی پکڑ زبردست ہے۔ اور بھی الفاظ کے مناسب استعمال نے کرداروں کو اپنی زبان دی ہے۔ اسلوب روایتی مگر دلکش اور دلآویز ہے۔ اُن کے بیان کی سادگی قاری کو متوجہ کر لیتی ہے۔

دارا شکوہ (۱۹۶۷) تاریخی ناولٹ ہے جو اپنی منفرد اسٹائل میں لکھا گیا ہے

دکی فکری بصیرت اور قلمی صلاحیت اس ناولٹ میں نمایاں طور پر ملتی ہے۔ زبان پر بے پایاں قدرت، اظہار خیال میں ندرت، تنوع کے ساتھ چاشنی و دلکشی کا مُرقع ہے۔ ناولٹ المیہ ہے اور فن و تکنیک، زبان و بیان مقصد و افادیت کا بہترین نمونہ ہے۔

صالحہ عابد حسین کا تازہ ترین ناولٹ "ابھی ڈور" (۱۹۷۴) ہے بقول مصنفہ، "یہ میرا پہلا مختصر ناول ہے جسے آج کل ناولٹ کہا جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے ناولٹ کی ترکیب و ترتیب کی تکنیک کچھ اور ہوتی ہے مگر میں تکنیک کی غلام نہیں"۔[۱]

صالحہ عابد حسین کا یہ ناولٹ اپنے عہد کے معاشرے کی لڑکیوں اور لڑکوں کی ذہنی کیفیات کی کشمکش کے مسئلہ کے ساتھ ہی ساتھ دوسرے گوشوں کی حقیقی ترجمانی کرتا ہے۔ پلاٹ گٹھا ہوا اور متناسب، کردار جیتے جاگتے ہمارے معاشرے سے لیے گئے ہیں، جہاں ان میں ایک تڑپ کے ساتھ ہی ان کی ذہنی کشمکش دکھائی دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کردار، قاری کا ذہن اپنی طرف خود مبذول کرا لیتے ہیں البتہ بعض نقاد ان کے کرداروں پر مثالیت پسندی کا اعتراض کرتے ہیں۔ مصنفہ نے خود اقرار کیا ہے کہ "اب میں کس کس کو سمجھاتی پھروں کہ میں نے ایسے اشخاص زندگی میں دیکھے ہیں، پڑھے ہیں اور ان کا اثر قبول کیا ہے اور یہ سب جیتے جاگتے اسی دنیا کے ہیں"۔[۲]

مکالمے دلکش ہیں جہاں کرداروں کے افکار و نظریات از خود واضح ہو جاتے ہیں۔ زبان و بیان شستہ اور سادگی سے پُر ہے۔ قاری ناولٹ ختم کرتے وقت ایک تاثر لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بالآخر "ابھی ڈور" میں وہ سارے لوازمات موجود ہیں جو

---

[۱] ابھی ڈور دیباچہ ص ۳

[۲] شاعر شمارہ ۶/۷ جلد ۴۷، ۱۹۷۶

ایک ناولٹ میں ہونی چاہیئے۔

بہتر ہوگا کہ اسی ضمن میں آمنہ ابوالحسن کے ناولٹوں پر روشنی ڈالتا چلوں۔
آمنہ ابوالحسن کا ناولٹ ''آخری دن'' (۱۹۷۱) شاعر کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا۔
مصنفہ نے جنس کے مسئلہ اور اسی کے مخصوص ردِ عمل کو اُجاگر کیا ہے۔ ''آخری دن''
میں ان معصوم نوجوانوں کی کہانی ہے، جنھوں نے اپنی نادانی سے زندگی کی حقیقت کو
نہیں پہچانا۔ اپنی زندگی کو ایسے گھناؤنے گناہوں کی ڈگر پر ڈال دیا، جہاں سے واپس
آنا مشکل ہے۔ وہ جنسیات کے بیکراں سمندر میں پھنس چکے ہیں اور اس وقت ہاتھ
پیر مار کے نکلنے کی کوشش کرتے ہیں، جب سب کچھ لٹ چکا ہوتا ہے اور زندگی اپنا
حساب کتاب برابر کر چکی ہوتی ہے۔

آمنہ ابوالحسن نے بڑی فنکارانہ انداز اور سادہ لوحی سے اپنی کہانی کا پلاٹ
مختصر کینوس پر بُنا ہے، کردار معاشرے کے چلتے پھرتے افراد ہیں۔ خیالات پیش کرنے
میں کامیاب ہیں۔ انداز بیان میں دلکشی ہے۔ مگر قاری تھکن محسوس کرنے لگتا ہے۔ جنس کے
مسئلہ پر ایک اچھا خاصا ناولٹ ضرور کہا جا سکتا ہے۔

آمنہ ابوالحسن کا دوسرا ناولٹ ''تم کون ہو'' (۱۹۷۴) بقول مصنفہ یہ سنہ (۱۹۶۹)
میں لکھا گیا تھا، مگر شائع اب ہو رہا ہے۔'' اس میں بھی انھوں نے ازدواجی زندگی جیسے
اہم مسئلہ کو اٹھا کر اس کے تمام گوشوں کی ترجمانی کی ہے۔ سماج و معاشرے کے انھیں
مسائل کی روشنی میں آمنہ ابوالحسن نے چند مخصوص کرداروں کے سہارے اس ناولٹ
کی تخلیق کی ہے۔ نعیم اس ناولٹ کا ہیرو ہے۔ یہ تعلیم یافتہ نوجوان، ایک انقلابی
جماعت کا رکن ہے۔ اپنی خوشگوار زندگی کے لیے ایسی لڑکی کو منتخب کرنا چاہتا ہے،
جو اس کے ہم خیال ہو۔ یعنی آئیڈیل لڑکی۔ اس ناولٹ کی ہیروئن انیسہ، جس کا تعلق
ایک دولت مند خاندان سے ہے۔ نعیم کے رشتہ ازدواج میں بندھ جاتی ہے

وہ انیسہ اس کی خواہش کے قالب میں نہ ڈھل سکی،، یہی وجہ ہے کہ دونوں کے بیچ ذہنی و نفسیاتی کشمکش پیدا ہو جاتی ہے۔ نعیم انیسہ کی چھوٹی بہن رابعہ پر جان دینے لگتا ہے۔ جس کا ردِ عمل انیسہ کی زندگی پر زبردست ہوتا ہے۔ اسی دوران رابعہ کی شادی کر دی جاتی ہے۔ انقلابی سرگرمیوں میں ملوث ہونے کی وجہ سے نعیم جیل چلا جاتا ہے۔ انیسہ کے والد کی کوشش کے بعد جب وہ جیل سے چھوٹتا ہے تو گھر میں پرورش پانے والی عائشہ کو اپنی جنسی خواہشات کا نشانہ بنانا چاہتا ہے۔ انیسہ کے والدین کے فوت ہو جانے کے بعد نعیم ایک کالج میں ملازم ہو جاتا ہے۔ مگر نظریاتی اعتبار سے وہ سوشلسٹ ضرور رہتا ہے مگر اس کا دل و دماغ، جنس کی پیاس بجھانے کے لیے کئی دوسری لڑکیوں کے گرد منڈلاتا رہتا ہے۔ انیسہ بھی سیر و تفریح کرنے کی عادی ہو جاتی ہے بالآخر دونوں ایک دوسرے کی ضرورت محسوس کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

پلاٹ کی تعمیر کرتے وقت مصنفہ نے بڑی احتیاط سے کام لیا ہے کہیں ذرا بھی جھول نظر نہیں آتا۔ کرداروں کا ارتقا بھی قدرے بہتر مگر کہیں کہیں انیسہ کا کردار جامد ہو جاتا ہے۔ ”پھر مزے کی بات یہ ہے کہ مصنفہ ناولٹ کے آخری حصے میں انیسہ پر بھی توجہ مرکوز کر دیتی ہے۔ جس سے نعیم کا کردار زیادہ نمایاں نہیں رہ پاتا دونوں پرچھائیوں کی طرح زندگی گذارتے نظر آتے ہیں۔،،[1] آمنہ ابوالحسن کرداروں کے ذہنی و جذباتی کشمکش اور ان کے افکار کو اپنے فن اور صلاحیت کے ساتھ پایۂ تکمیل تک پہونچانے میں کامیاب ہیں۔ مکالمہ کم، مگر اچھے کرائے گئے ہیں۔ زبان سلیس اور دلچسپ ہے۔ ہندی الفاظ کے ساتھ فارسی و عربی تراکیب کا امتزاج بھی خوب کیا ہے بحیثیت مجموعی

---

[1] یونس کاسگر، تم کون ہو، شاعر ستمبر ۱۹۷۶ء ص ۸۴

"تم کون ہو" ازدواجی زندگی کے مختلف مسائل اور ان کے گوشوں کی عکاسی کرتا ہے
پھر بھی اس کا شمار اردو کے دلچسپ ناولٹوں میں کیا جائے گا۔

اردو ناولٹ کے ارتقاء میں جیلانی بانو کے ناولٹوں کی بڑی اہمیت ہے۔
انھوں نے اس صنف کی ترویج کے لیے مسلسل جدوجہد کی ان ناولٹوں میں "رات"
(۱۹۶۰)[1] "جگنو اور ستارے" (۱۹۶۴)[2] "نغمے کا سفر" (۱۹۶۳)[3] "دیکھائے دل" (شاہکار
نمبر ۵۵) اور گڑیا کا گھر (۱۹۷۹)، ہیں۔ مصنفہ اپنا تازہ ترین ناولٹ "ابار شن" لکھ رہی ہیں۔
ان میں 'نغمے کا سفر' اور 'دیکھائے دل'، ناولٹ کے فن کے لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔
اس لیے ان دونوں ناولٹوں کا تجزیہ آگے لیا جائے گا۔

"جگنو اور ستارے" حیدرآباد کے زوال آمدہ تہذیب کے پس منظر
میں لکھا گیا ہے۔ حیدرآباد کے پولیس ایکشن پر جیلانی بانو کا یہ بہترین ناولٹ ہے۔
"گڑیا کا گھر" جسے طویل افسانہ بھی سمجھا گیا اور ناولٹ بھی ——— در اصل جیلانی بانو
کا بہترین ناولٹ ہے۔ یہ دہلی اور حیدرآباد کے مختصر کینوس پر محیط ہے۔ محبت
کے مسئلہ پر لکھا گیا یہ ناولٹ ہمارے سماج کی ان لڑکیوں کی دلدوز داستان ہے جو
عشق کے دام میں گرفتار ہو کر اپنی خواہشات کا گلا اپنے ہاتھ دبوچ لیتی ہیں۔

اس ناولٹ میں انھوں نے دنتی کے کردار کے ذریعہ اس حقیقت کو نمایاں
کیا ہے۔ جہاں پرکاش جیسے نوجوان، دنتی جیسی لڑکیوں سے شادی کا ڈھونگ رچانے
کے بعد ان کی آرزوؤں کا قلع قمع کرتے ہوئے بے یار و مددگار چھوڑ کر دوسری لڑکی

---

[1] 'نقوش افسانہ نمبر شمارہ، ۸۶/۸۵
[2] 'نیا دور کراچی شمارہ، ۳۲/۳۱
[3] 'دوشیزہ کراچی

سے شادی کر لیتے ہیں۔

دنتی ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جس کے گرد ساری کہانی چلتی ہے۔ پلاٹ کا تانا بانا عصری سماج سے بُنا ہے۔ کردار نگاری میں مصنفہ کامیاب ہے۔ کرداروں کے محرکات و سکنات کے ساتھ ان کا نفسیاتی ردِ عمل بھی ظاہر ہو جاتا ہے۔ ناول میں دلچسپی اور تجسس جیسی خوبی موجود ہے یہی وجہ ہے کہ کہانی اپنے کلائمکس پر پہونچتے ہی قاری کو بیحد متاثر کرتی ہے۔

دنتی کے کردار کے ذریعہ جیلانی بانو نے عورت کے نفسیات اور اس کی فطری جذبات کی سچی ترجمانی کی ہے۔ جو آزاد فضا کے باوجود بھی عورت رہتی ہے وہ اپنے عاشق کو خوش رکھنے کے لیے ہزار ہا اذیتیں برداشت کرتی ہے۔ پھر بھی ان کی ساری آرزوئیں اور خواہشات انھیں تباہی کے کگار پر پہونچا دیتی ہیں۔ پرکاش اس ناولٹ کا ہیرو ہے۔ جس کے توسط سے انھوں نے عصری دور کے ان نوجوانوں کی عکاسی کی ہے جو اپنی جنسی آسودگی کے لیے دنتی جیسی لڑکیوں کی زندگی میں زہر گھول کر قطع تعلق ہو جاتے ہیں۔

امریکن لڑکی سے شادی کر کے پرکاش کے امریکہ چلے جانے کے بعد جب اس کا دوست یوسف اس کے عالیشان مکان میں داخل ہو کر وہاں کی آرائش پر بیحد مسرور ہوتا ہے، پرکاش کے بارے میں دریافت کرنے پر بھی، دنتی اس واقعہ کو ظاہر ہونے نہیں دیتی۔ بلکہ اس امید پر اُسے بٹھائے رکھتی ہے کہ ابھی آ رہے ہوں گے۔

دنتی اس حادثہ کو برداشت نہیں کر پاتی اور ذہنی طور پر اس کا توازن بگڑ جاتا ہے پھر بھی اسے یہ یقین ہے کہ ایک نہ ایک روز پرکاش ضرور اپنے گھر واپس آئے گا۔ جیلانی بانو نے دنتی کی ذہنی کشمکش اور کرب کو ایک عورت کے زاویہ

سے نمایاں کیا ہے۔ پلاٹ، کردار، اسلوب کے لحاظ سے "گڑیا کا گھر" کا شمار اچھے ناولٹ میں کیا جائے گا۔

حیدرآباد کے انحطاط پذیر تہذیب کے پس منظر پر محیط ان کا دوسرا ناولٹ "رات" (۱۹۶۰) قابل توجہ ہے۔ مصنفہ نے جاگیردارانہ ماحول کے ایک متوسط مسلم معاشرے کی تصویر کشی کی ہے۔ جہاں ان کے ٹوٹنے بکھرنے اور ذہنی انتشار کی صدائیں صاف سنی جاسکتی ہیں۔ جیلانی بانو نے اسی مسئلہ کو اٹھاکر اس کے مخصوص پہلوؤں مثلاً خانگی زندگی، سن رسیدہ لڑکیوں کی شادی، حرصِ دنیا اور دولت محفوظ کرنے کے چکر میں لڑکے اور لڑکیوں کی ضرورت پوری نہ کرنا۔ جیسے مسائل کی عکاسی بڑے فنی چابکدستی سے کی ہے۔

عبادت علی کا دماغی توازن خراب ہوتے ہی سارے کاروبار کی ذمہ داری اس کا لڑکا سعادت علی سنبھال لیتا ہے۔ تجوری کی چابی پاتے ہی گھر پر کفایت شعاری کی اسکیموں پر عمل شروع ہونے لگتا ہے۔ عبادت علی جتنا شاہ خرچ رہتا ہے۔ بیٹا اتنی ہی بخیل یہی وجہ ہے کہ سارے گھر کا نظام درہم برہم ہونے لگتا ہے۔ سعادت علی دولت جمع کرنے کی حرص میں اپنی سن رسیدہ غیر شادی شدہ لڑکیوں کی شادی میں تاخیر اس لیے کرتا ہے تاکہ کم پیسہ میں شادی ہوسکے۔ وہ گھر کی ضروریات سے ہی غافل نہیں رہتا بلکہ اپنی لڑکیوں اور لڑکوں کے بنیادی ضرورتوں اور فرائض سے بھی بے خبر رہتا ہے۔ اس ماحول کے ردعمل میں اس کی لڑکیاں جو قبول صورت بھی نہیں ہیں، جنسی کشمکش اور بے راہ روی کی شکار ہو جاتی ہیں۔ نتیجے کے طور پر سعادت علی کی چھوٹی خاموش مزاج لڑکی زہرہ، ریاض کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ پورے گھر میں صفِ ماتم بچھ جاتا ہے۔ کچھ دنوں بعد جب اس کا ہونہار لڑکا ظہیر حالات کا سنجیدگی سے جائزہ لیتا ہے تو وہ اپنے والد سے بغاوت کرکے سارا کاروبار اپنے ہاتھ میں لے کر، وقت اور حالات کے ساتھ ایک نئے طرز سے

زندگی شروع کرتا ہے اس کے عزم کا نتیجہ یہ ہوا کہ گھر میں پھر دادا کے زمانے کی مسرتیں داخل ہونے لگیں. ظہیر کا باپ بھی اپنے والد کی طرح اپنا دماغی توازن کھو بیٹھتا ہے. پلاٹ بُننے میں جیلانی بانو نے اپنی فنی بالیدگی کا ثبوت دیا ہے جہاں کہانی پن کے ساتھ ہی تجسس جیسا عنصر موجود ہے۔ ماحول، وقت اور حالات کے ساتھ ہی ساتھ کرداروں کا ارتقاء ہوتا ہے. سلمیٰ اور ستارہ کا کردار ہمارے سماج کی غیر شادی شدہ لڑکیوں کے جذبات اور دلی کیفیات کے ساتھ نفسیاتی، جنسیاتی کشمکش کی نشاندہی کرتے ہیں. ظہیر ایک ہونہار اور فرماں بردار لڑکے کے روپ میں سامنے آتا ہے. مگر اس کے اندر رونما ہونے والا عزم و ارادہ اس کے کردار کو زندگی عطا کر دیتا ہے. ظہیر ایک نئی کرن کی مانند طلوع ہو کر ان سیاہیوں کو ختم کرتا ہے جو اس کی خانگی زندگی پر چھائے تھے.

مکالمے، کرداروں سے مطابقت رکھتے ہیں. زبان و اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے "رات" ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے. مسئلہ کو اس طرح نمایاں کیا گیا ہے کہ پورا ماحول ساتھ چلتا ہوا دکھائی دیتا ہے.

قرۃ العین حیدر وہ خاتون ناولٹ نگار ہیں، جنھوں نے اردو ناولٹ کے فن کو ایک نئی جلا ہی نہیں بخشی بلکہ ناولٹ کو صنف ادب کا درجہ دلایا اور اپنے فکر و فن کا بہترین ثبوت دیا. ان کے سامنے افسانوی ادب کا پس منظر اودھ کا زوال آمدہ معاشرہ ہے اسی پس منظر میں مصنفہ اپنا ناولٹ بھی تخلیق کرتی ہیں. جاگیردارانہ نظام کے مٹ جانے کے بعد پیدا شدہ مسائل کو کسی نہ کسی انداز میں اپنی مخصوص اور منفرد تکنیک کے ساتھ قلم بند کرتی ہیں. یوں تو انکی بعض طویل کہانیوں پر ناولٹ کا گمان ہوتا ہے، مگر جن تخلیقات کو ہم وثوق سے ناولٹ کہہ سکتے ہیں انکے نام ہیں "فصل گل آئی یا اجل آئی"

ؔ "سویرا" لاہور شمارہ ۱۷، ۱۸

ہاؤسنگ سوسائٹی (۱۹۶۳) [1] "دلربا" (۱۹۸۱) "سیتاہرن" (۱۹۶۱)، [2] "چائے کے باغ" (۱۹۶۴) اور "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو" (۱۹۷۶) چوں کہ 'دل رُبا' 'سیتاہرن' 'چائے کے باغ' اور اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو' کا شمار اہم ناولٹوں میں ہوتا ہے اس لیے ان کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔

"فصل گل آئی یا اجل آئی" تقسیم ہند کے پس منظر پر لکھا گیا ناولٹ ہے۔ جوان کا مخصوص موضوع ہے۔ جہاں انھوں نے اپنے فکر و فن کی غمازی کی ہے۔ البتہ بے شمار کرداروں کی وجہ سے قاری اکتاہٹ محسوس کرنے لگتا ہے۔

"ہاؤسنگ سوسائٹی" کا افسانوی مجموعہ میں شامل ہونے کی وجہ سے بعض نقاد اس کا شمار طویل افسانے میں کرتے ہیں۔ مگر اس میں وہ سارے محاسن موجود ہیں جو ناولٹ کے لیے ضروری قرار دیے گئے ہیں۔

تقسیم سے قبل کے ہندوستان سے شروع ہو کر یہ ناولٹ پاکستان کی فضا میں ختم ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے مخصوص موضوع (اشرافیہ تہذیب کے مٹنے کا غم) کے تحت اس ناولٹ کا پلاٹ تعمیر کیا ہے۔ جدید معاشرے اور نئی قدروں سے پیدا شدہ سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل اور متعدد قسم کے کرپشن کے مہلک نتائج کو ہاؤسنگ سوسائٹی کی علامت میں پیش کیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر پلاٹ اور کردار پر زور دینے سے کہیں زیادہ عصری ماحول کی اور ان کے برے نتائج کو واضح کرتی ہیں۔ پروفیسر عبدالغنی "ہاؤسنگ سوسائٹی" پر اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: "یہ سو صفحات کا ایک طویل افسانہ ہے جو ایک ناولٹ بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس میں

---

[1] 'نیا دور' کراچی، ۳۱، ۳۲

[2] نیا دور، شمارہ ۲۵، ۳۶

افسانویت کے ساتھ ساتھ بڑی ڈرامائیت اسرار تجسس، انکشاف اور حادثات قدم قدم پر ملتے ہیں، تاریخ کی کشمکش، سیاست کی آویزش، حکومت کی سازش، معیشت کی جد وجہد اور معاشرت کی الجھن سے فضا معمور ہے"۔[1]

اسی ماحول اور فضا کے پس منظر میں مصنفہ نے اپنے پلاٹ کی تعمیر کی ہے اور ایسے کردار تخلیق کیے ہیں۔ جو قدیم وجدید دونوں اقدار کے آئینہ دار ہیں۔ اس ناولٹ میں سلیمان مرزا اور اس کی فنکار محبوبہ ثریا حسین، جیسے مثالی کردار بھی سامنے آتے ہیں اور وہیں جدید تہذیب کے مصالحت پسند کردار جمشید سید اور سلیمان مرزا بھی ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

جمشید سید جدید قدروں کا نمائندہ ہے جو عصری سماج کی نام نہاد اعلیٰ سوسائٹی کا فرد بننے کے لیے انسانی قدروں کو بالائے طاق رکھتے ہوئے سبھی سیاہ سفید کرنے کو ہی زندگی تصور کرتا ہے۔ البتہ شراب کا نشہ ماند پڑنے پر وہ اپنی پرانی روایات اور قدروں کو محسوس کرتا ہے۔ اور اسی وقت عورت کا حقیقی تصور محسوس کرتا ہے۔ جسے وہ ابھی تک جنسی خواہشات اور عیش ونشاط کی شئے سمجھ رہا تھا۔ اس احساس کے باوجود وہ عورت کے حسن وشباب اور عیش وعشرت سے اس قدر مغلوب ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ اس کے دوسرے احباب بھی نئے ماحول اور جدید تہذیب میں زندگی گذارنے کے لیے عمل پیرا ہوں۔ ناولٹ کے اخیر میں جمشید سید ایک طویل اعتراف نامہ رقم کرتا ہے۔ جو اس کی شخصیت اور تاثرات کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ "یہ اعتراف نامہ جدید تہذیب کے ایک فرزند کی جانب سے اس تہذیب کے خلاف چارج شیٹ ہے"۔[2]

---

[1] عبدالمغنی، قرۃ العین حیدر کا فن ص ۱۷۳

[2] ایضاً ص ۱۷۴

اس کے برعکس سلیمان مرزا کا کردار قدیم تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے وہ معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کے خلاف صدائے احتجاج ہی بلند نہیں کرتا بلکہ نئی طرز زندگی اور نئے نظام معاشرت کے لیے حکومت سے بغاوت بھی کر بیٹھتا ہے۔ اپنے آدرشوں اور جدوجہد کی وجہ سے ہی اسے پولس کے ظلم و تشدد کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ یقیناً ہیرو کا دردناک انجام جہاں پرانے نظام کی سربلندی پر تاکیدی نشان لگاتا ہے، وہیں نئے نظام کے لیے ایک حسرت پیدا کرتا ہے۔

دراصل قرۃ العین حیدر نے جدید و قدیم تہذیب کا موازنہ کرکے گم شدہ تہذیب کی اہمیت و افادیت پر زور ڈالا ہے۔ پلاٹ، کردار، مکالمہ نگاری، زبان و اسلوب کے ساتھ ہی انھوں نے اپنی منفرد تکنیک کے ساتھ "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں وہ روح پھونکی ہے جو اسے اردو کے بہترین ناولٹ کا درجہ دلاتی ہے۔

ان بلند قامت ادیبوں کے ساتھ ساتھ ہی کچھ ایسے بھی فنکار نظر آتے ہیں جو اس صنف ادب کی ترویج میں بہرحال شریک رہے۔ ان میں بعض پہلے سے لکھ رہے تھے اور بعض ضرور نئے ہیں۔

کوثر چاندپوری کا ناولٹ "گونگا ہے بھگوان" احمد آباد کے فرقہ وارانہ فسادات پر محیط ہے۔ انھوں نے فرقہ داریت کے مسئلہ اور اُن کے بعض پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے، جو ہندوستانی سماج کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ کوثر چاندپوری نے انسانیت کے اس المیہ کو بڑے لطیف انداز میں بیان کیا ہے۔ جو حقیقت کا آئینہ دار ہے۔ واقعات کی ترتیب قاعدے سے نہیں کی گئی ہے۔ بعض جگہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کسی سرکاری جریدے کی رپورٹ پیش کر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حقیقی کردار کا فقدان رہتا ہے۔ عزیز اور شانتا کے علاوہ بقیہ کردار صرف کہانی کو طول دینے کے لیے لائے گئے ہیں۔ جس میں زیادہ کی حیثیت سوشل ورکر کی ہے۔ محاوروں کا بہترین

استعمال کیا گیا ہے۔ پیشکش اس طرح کی گئی ہے کہ پورا ماحول ساتھ چلتا ہوا دکھائی دیتا ہے، حیرت ہے کہ کوثر چاند پوری جیسے مشاق اور ذہین افسانہ نگار فنی نقطۂ نظر سے ناکام دکھائی پڑتے ہیں۔

ستیش بترا کا "پرچھائیوں سے پرے"* (۱۹۷۱) پہلے "شاعر" کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا اور بعد میں کتابی شکل میں چھپا فلمی دنیا کے پس منظر میں وہاں کے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے۔ حقیقتاً اسٹیج کی اداکاری ان کے گھروں کے ہر گوشوں سے جھانکتی ہے کہیں جگہ تو پردۂ حجاب بھی اٹھ گیا ہے اور فلمی معاشرے کی برہنگی صاف نظر آتی ہے جہاں جنسی تعلقات کو "آرٹ" سے منسوب کیا جاتا ہے۔ سونیا اور نیرج کی کہانی کو نیرج کی بیوی برداشت نہیں کر پاتی اور اپنی جان دے دیتی ہے۔ کردار نگاری، برتاؤ، جذبات کی عکاسی کے باعث اسے دلچسپ ناولٹ میں شمار کیا جانا چاہیئے انداز بیان دلکش اور پُر اثر ہے۔

"تنکے کا سہارا" (۱۹۷۵) شکیلہ اختر کے تین ناولٹوں "تنکے کا سہارا" "سرحدیں" اور "منزل" کا مجموعہ ہے "تنکے کا سہارا" ایک اچھا ناولٹ ضرور کہا جا سکتا ہے۔ جس میں مصنفہ نے جنس کے مسئلہ کے ساتھ ازدواجی زندگی کے متعدد پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ شکیلہ اختر نے مرکزی کردار منیر لال کے جذبات اور نفسیاتی کیفیات کی عکاسی حقیقی پیرائے میں کی ہے جہاں ایک ودھوا کے اندر چھپی ہوئی عورت ذہنی انتشار میں مبتلا رہتی ہے۔ جسے کرشن مراری بھی سکون نہیں دے پاتے۔ بالآخر اس کے خاوند کا دوست ڈاکٹر کے اسپتال سے لائی بچی کی معصومیت اور برتاؤ کی وجہ سے اس کے قریب پہونچ جاتا ہے جہاں مسز لال ڈاکٹر کے ساتھ زندگی

---

* یہ ناولٹ کتابی شکل میں "پرچھائیوں کے دیش میں" کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔

گذارنے لگتی ہے۔

اسی عہد کی ایک خاتون ناولٹ نگار صغریٰ مہدی ہیں، جنھوں نے "کوئی درد آشنا نہ ہوا" (۱۹۶۹) اور "پروائی" جیسا ناولٹ لکھا۔ اول الذکر ناولٹ محبت اور شادی کے مسئلے پر لکھا گیا ہے۔ ناولٹ کا ہیرو اسد اور ہیروئن عالیہ جو چچا زاد بھائی بہن ہیں، کے عشق کی داستان ہے۔ ایک دوسرے کی شادی نہ ہونے کے باعث بھی دونوں کی محبت ختم نہیں ہوئی بلکہ اسد کی موت پر ناولٹ کا اختتام ہے۔

مصنفہ نے یادداشتی اسلوب میں اس ناولٹ کو لکھا گیا ہے اگر اسے صغریٰ مہدی کا سوانحی ناولٹ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ کیوں کہ ناولٹ پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنفہ اپنی سرگذشت بیان کر رہی ہیں۔

سادہ سلیس زبان میں لکھا گیا یہ ناولٹ ہر اعتبار سے کامیاب ہے ان کا دوسرا ناولٹ "پروائی" کا شمار بھی اردو کے بہترین ناولٹوں میں کیا جائے گا۔

"دیوار" (سیمپٹ ناولٹ نمبر) شروَن کمار ورما کا بہترین ناولٹ ہے جس میں انھوں نے متوسط طبقہ کی اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیوں، باعصمت لڑکیوں کی جنسی ضرورتوں کی اہمیت وافادیت کے مسئلہ کو اٹھایا ہے۔ پلاٹ نفسیاتی کشمکش کا جامع مرقعہ ہے۔ ہر کردار اپنی اپنی جگہ فعال اور متحرک ہیں۔ بالخصوص آج کی متوسط طبقہ کی اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیاں جو تحسین وعلوم کو اپنے میں محفوظ کر اپنے فطری تقاضوں کو دبائے رکھنا چاہتی ہیں۔ لیکن جنسی جبلیت صیانت نفس کی جبلیت سے کسی طرح کچھ کم شدید نہیں ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناولٹ بے حد دلچسپ ہے زبان سلیس صاف ستھری اور پُر اثر کرداروں کے جذبات وافکار کو بڑے دلآویز اسلوب میں پیش کیا

گیا ہے۔

دیویندر ستیارتھی کا ناولٹ "ندی پل اور ہم" گوناگوں خوبیوں سے آراستہ ہے۔ اِس ناولٹ سے متعلق کے۔ کے کھلر رقمطراز ہیں:

"اپنی کتاب کا اختتام میں ۷۴ سالہ دیویندر ستیارتھی کے ناولٹ "ندی پل اور ہم" سے کرتا ہوں .... ساری کہانی میں ندی مادی ہے۔ پل تو ایک پیپرویٹ ہے۔ جو ندی کے بہاؤ کی تاب نہیں لاسکتا اور ستیارتھی ٹوٹتے ہوئے پل پر بیٹھا ہوا پتھر سے آگ نکالتا جاتا ہے۔" ؎ ناولٹ کا مرکزی کردار دودھ ناتھ کا ہے جو نوگاؤں کے پل کا انجام سوچتا ہے۔

اسی ضمن میں کشمیری لال ذاکر کا ذکر بھی ضروری ہے۔ جنھوں نے اپنے دو ناولٹ "انگوٹھے کا نشان" (۱۹۷۸) اور "دھرتی سدا سہاگن" (۱۹۸۰) کے ذریعہ زندگی اور سماج کے کسی اہم مسئلہ کو اجاگر کیا ہے۔ اول الذکر ناولٹ کے ذریعہ بے روزگاری جیسے اہم مسئلہ کو پیش کیا گیا ہے۔ ناولٹ نگار بے روزگاری کے مسائل کے لیے سماج و معاشرے میں پھیلے بیگار جیسی روایت کی زبردست مذمت کرتا ہے اور آخر الذکر میں انسانی سماج کے مسئلہ کو نمایاں کیا ہے۔ یہ دونوں ناولٹ اپنے موضوع، پلاٹ اور کردار کے لحاظ سے کامیاب کہے جاسکتے ہیں۔

اسی طرح اکرام جاوید کے ناولٹس، پلاٹ کردار نگاری اور مکالمہ کے لحاظ سے بہترین ناولٹوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ یوں تو انھوں نے کئی ناولٹ سپرد قلم کیے ہیں مگر ان میں "پگھلے موم کا شعلہ" کو ہی اہمیت حاصل ہے۔ جہاں زندگی اور معاشرے میں "غربت" جیسے اہم مسئلے اور ان کے مخصوص پہلوؤں کی نشاندہی

؎ کے۔ کے کھلر۔ اردو ناول کا نگار خانہ ص ۹۸

کی گئی ہے۔

اکرام جاوید نے اس کہانی میں دو ایسے کردار دکھو نمایاں کیا ہے جو اپنے آرٹ کی کامیابی کے لیے زندگی کے ہر راستے پر چلنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ ریشمہ وہ لڑکی ہے جو فلمی دنیا کے بہترین اور سنہری خواب دیکھتی ہے۔ اور اشفاق جو کہ ادیب ہے، ریشمہ کے خواب کی تعبیر کو پورا کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔

پلاٹ، کردار، زبان، اسلوب آسان مگر جدید فکر سے آراستہ ہے۔ کہانی میں جان بالکل نہیں، کبھی کبھی بہک بھی جاتے ہیں۔ نیلی کار کی روشنی ان کے اس ناولٹ کو وہ رنگ نہ دے سکی جس کی تمنا اکرام جاوید رکھتے تھے۔

ان ناولٹوں کے علاوہ نسیم انہونوی کا "شوہر کا رنگ" "ہنس راج رہبر کا موہر کٹی" (۱۹۶۹) مظفر حنفی کا "دو غنڈے" "عزیز حسینی کا "دوسرے کنارے تک"۔ (۱۹۷۲) مظہر الزماں کا "آخری زمین" وکیل نجیب کا "بے زبان ساتھی" بلراج کومل کا "ہریالی کا ایک ٹکڑا" اور حال ہی میں شائع ہونے والا رتن سنگھ کا ناولٹ "دربدری" قابلِ توجہ ہیں۔

ایک چادر میلی سی

ایک چادر میلی سی (۱۹۶۰) نقوش افسانہ نمبر کے علاوہ دوسرے مؤقر رسالوں میں زینت طبع ہونے کے بعد (۱۹۶۲) میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔ کم و بیش سبھی نقادوں نے ناولٹ کے زمرے میں رکھا ہے۔ مگر بعض نقاد اسے ناول کہنے پر مصر ہیں۔ یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ "ایک چادر میلی سی" میں وہ کون سی خصوصیات پنہاں ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ قرار دیا گیا۔

راقم الحروف نے ناولٹ کی جو تعریف وضع کی ہے، اسے کسوٹی پر رکھنے کے بعد بلا خوف و تردید کہا جا سکتا ہے کہ "ایک چادر میلی سی" مکمل ناولٹ ہے۔ بیدی

نے زندگی اور سماج کا ایک اہم و ناگزیر مسئلہ، عورت کی مظلومیت کے علاوہ اس کے دوسرے اہم پہلوؤں مثلاً عورت کی دوسری شادی، لڑکی کی شادی، امور خانہ داری معاشرتی بے راہ روی، غربت، جہالت اور افلاس جیسے مسائل کو ایک مختصر کینوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے بڑی سلیقگی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ مسئلہ کی پیشکش پلاٹ کی تعمیر، ٹریٹمنٹ، کردار، و مکالمہ نگاری، اساطیر اسلوب اور دلآویز زبان میں تنظیم کی بنا پر "ایک چادر میلی سی" کا شمار اردو کے شاہکار ناولٹ میں کیا جاتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اپنے اہم عصر ترقی پسند ناولٹ نگاروں کی طرح کم و بیش اُن کے مسائل، سماج و معاشرے میں موجود غربت و افلاس، تنگ نظری، جہالت اور اُن کے بیچ پستی مظلوم عورتوں کے دکھ درد، بیکسی اور مجبوری کو یکجا کر دیا ہے۔ جسے ایک حساس دردمند انسان اور ماہر نفسیات کی صورت میں اپنی فنی بصیرت اور فکری صلاحیت کے ساتھ نمایاں کیا۔

اِس ناولٹ کا کینوس پنجاب کے ایک چھوٹے سے گاؤں کوٹلہ پر محیط ہے۔ بیدی نے وہاں کی تہذیب و معاشرے کے تانے بانے سے کہانی بُنی ہے۔ پنجاب کی دیہی فضا افلاس و غربت اور جہالت کے علاوہ وہاں کی عصری زندگی کے گوناگوں پہلو اپنے مسائل کے ساتھ رونما ہوتے ہیں۔ اِس چھوٹے سے کینوس پر بیدی نے اپنی فنی و فکری صلاحیتوں کے سہارے زندگی کی حقیقتوں کی تہہ در تہہ پہونچ کر فکر و فن کا بہترین امتیاز پیش کیا ہے۔ اِس میں واقعات، حادثات اور کرداروں کی بھرمار نہیں بلکہ پوری کہانی صرف مرکزی کردار کے محور پر گھومتی ہے، جہاں ہمیں ہندوستانی عورت کے مختلف النوع مسائل کے ساتھ ہی ساتھ پنجاب کی تہذیب و معاشرت کے علاوہ متضاد حقیقتیں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔ نتیجہ کے طور پر اِس ناولٹ میں "ہمیں وہ سب

کچھ مل جاتا ہے جس سے بیدی کا فن عبارت ہے۔ فطرت، معاشرت اور ماحول کے ستائے ہوئے معصوم، بدبخت لوگ، انسانی رشتوں کا تقدس، ان کی اہمیت اور پھر ان کی بے حرمتی، شدید غربت اور غریبوں کا اتنا ہی شدید استحصال نہ صرف امیروں کے ہاتھوں بلکہ خود دوسرے غریبوں کے ہاتھوں دھوکہ دھڑی، پیر وہمنت، جادو ٹونہ، شگون اور بدشگونی، قتل وخون اور پھر سب سے بڑھ کر زندگی کے تعلق سے وہ المیاتی زاویہ نگاہ Tragic Vision جو بیدی کے سارے افسانوی ادب میں روح رواں کی طرح جاری وساری محسوس ہوتا ہے۔"[۱]

"ایک چادر میلی سی" کوٹلہ گاؤں کے پس منظر میں شروع ہوتا ہے۔ جہاں اکثر وبیشتر یکہ چلانے والے مردوں کی غربت وبے روزگاری کی کشمکش کے ساتھ ہی ساتھ وہاں کی مجبور وبے بس عورتوں پر بھرپور روشنی ڈالی گئی ہے جو اپنے شوہر کے قہر وغضب اور مظالم برداشت کرتے ہوئے زندگی بسر کرتی ہیں۔ جیسا کہ واضح ہوچکا ہے کہ مرکزی کردار رانو کے جذبات وکیفیات پر ناولٹ نگار کی نگاہ مرکوز رہی ہے۔ رانو سارے آلام ومصائب، ظلم وستم کے ساتھ ہی ساتھ نوواردِ آزمائشوں کے سامنے ہار نہیں مانتی بلکہ ان حالات کا مقابلہ کرنے کے لیے تیار رہتی ہے۔ سماج کے فرسودہ رسومات اور روایات، بالخصوص غریبی ومفلسی کے بیچ وہ جکڑ کر رہ جاتی ہے۔ جہاں اس کی مجبوری ولاچاری دیکھی جاسکتی ہے۔ "رانو" کو نہ ماں کا پیار ملا اور نہ ہی شوہر کی محبت، وہ ساس کی ستم ظریفی اور اپنے شوہر کے مظالم سے عاجز رہتی ہے۔ "تلوکہ" دن بھر یکہ چلاتا ہے اور شام کو نصیبوں والے اڈے (دیوی کا مندر) پر پہونچ کر اِس امید میں رہتا ہے کہ اسے کوئی سوار مل جائے تاکہ وہ چودھری مہربان داس کی

---

[۱] فضیل جعفری: 'ایک چادر میلی سی'، کتاب نما، دہلی نمبر نومبر ۱۹۸۵ء ص ۳۶

بدکاری اور عیش و نشاط کا سامان مہیا کر کے، ایک بوتل شراب حاصل کر سکے۔ تلوکہ کی اِسی کمزوری کی وجہ سے اس کی گھریلو زندگی کا سکون و چین ختم ہونے کے علاوہ گھر کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ایثار و محبت کے سارے رشتے آپس میں ٹکرانے لگتے ہیں۔ "رانو" کو شراب سے بے حد نفرت رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہمیشہ شراب نوشی سے منع کرنے پر ماری پیٹی جاتی ہے۔ شراب کی بُری لت اور اس کے ردِ عمل سے ہی تلوکہ کا قتل ہوتا ہے۔ شوہر کے مرنے کے بعد اس کی حالت بد سے بدتر ہو جاتی ہے۔ جوان لڑکی تین چھوٹے چھوٹے بچے اور گھر میں کمانے والا اس کا دیور منگل، اندھا خُسر اور ڈائن ساس اسے ہر وقت ایذائیں پہونچاتی ہیں۔ پھر بھی رانو اِن حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے سارے مصائب برداشت کرتی ہے۔

اِسی درمیان اس کی ساس کے ذریعہ اپنی جوان لڑکی بڑی کو فروخت کرنے کی بات پر رانو کا ردِ عمل اس پر زبردست ہوتا ہے۔ رانو کے گھریلو حالات کو دیکھتے ہوئے گاؤں کی پنچائت یہ فیصلہ کرتی ہے کہ رانو منگل پر چادر ڈال لے۔ اِس تجویز پر رانو عجیب و غریب کشمکش میں مبتلا ہی نہیں ہوتی بلکہ اس کا دماغ چکرانے لگتا ہے۔ رانو کے لیے یہ بڑی آزمائش کا موقع تھا، کیوں کہ اس نے اپنے دیور منگل کو ہمیشہ اپنے لڑکے کی طرح سمجھا اور منگل بھی اسے ماں سے کم نہیں سمجھتا۔ ہر چند کہ گاؤں کی پنچائت کا فیصلہ قطعی ثابت ہوتا ہے جس وقت منگل اور رانو کے انکار کے باوجود جبراً رانو کی میلی سی چادر ڈلوا کر شادی کرا دی جاتی ہے۔

شادی کے بعد رانو ایک عجیب و غریب مرحلے سے گذرتی ہے۔ منگل ایک دوسری لڑکی سلامتی کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس کا انکشاف رانو پر ہونے پر رانو کے اندر کی عورت بیدار ہوتی ہے اور وہ حالات سے مفاہمت کرتے ہوئے عورتوں کے مخصوص ناز و نخرے سے منگل کو اپنی محبت میں گرفتار کر لیتی ہے۔ بالآخر

بڑی کی شادی بھی ایک اچھے خاندان کے خوب صورت لڑکے کے ساتھ ہو جاتی ہے جو بڑی کے باپ کا قاتل رہتا ہے۔ "رانو" کے شوہر کا قاتل ہونے کے باوجود رانو اپنی لڑکی کی خوشی اور مستقبل کو دیکھتے ہوئے رشتہ منظور کر لیتی ہے۔

انھیں واقعات کے تانے بانے پر پوری کہانی بُنی گئی ہے۔ پلاٹ مربوط اور کسا ہوا ہے۔ پلاٹ سے وابستہ کرداروں میں یگانگت اور ہم آہنگی موجود ہے۔ بیدی نے اساطیری انداز میں پلاٹ کی تعمیر کی ہے۔ کوئی بھی واقعہ کہانی سے جُدا نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ برتاؤ، لَے اور امنگ کے علاوہ کہانی پن دلچسپی اور تجسس قائم رہتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے۔ بیدی نے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں اور فکری و نفسیاتی ژرف نگاہی کے سہارے کرداروں کی نشو نما کی ہے۔ پنجاب کی پوری سماجی زندگی کی شناخت، کرداروں کے عمل اور ردِ عمل سے ظاہر ہو جاتی ہے۔ چوں کہ حقیقت نگاری نہایت تلخ ہوا کرتی ہے اسی لیے بیدی نے اپنے عمومی ادب کے لیے جھوٹ سچ کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ اگر "ایک چادر میلی سی" کے کرداروں کے پس منظر پر غور و فکر کیا جائے تو یہ بات خود بخود ظاہر ہو جاتی ہے کہ اس ناولٹ میں ان دو جھوٹ سچ یعنی تخیل اور مشاہدے کا جتنا اُجلا اور جیسا گہرا امتزاج نظر آتا ہے وہ آپ اپنی مثال ہے۔"[1]

ناولٹ کی کردار نگاری کے لوازمات کو ملحوظ رکھتے ہوئے "ایک چادر میلی سی" کے کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ سارے کردار ہمارے معاشرے کے ہیں۔ جن میں زندگی موجزن ہے۔ جو کسی طرح مثالی کردار نہیں بنتے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار رانو ہے۔ بیدی نے رانو کی شخصیت اور اس کے

---

[1] فضیل جعفری، کتاب نما، نومبر ۱۹۸۵ء ص ۳۶

جذبات واحساسات کے ساتھ اس کے درد والم کو بڑے موثر اور حقیقی پیرائے میں نمایاں کیا ہے رانو دراصل ہندوستانی معاشرہ کی ذلت ومحرومی کی ستائی غریب پچلے طبقے کی وہ ہندوستانی عورت ہے، جو پرانی روایات کے مطابق اپنے آپ کو ڈھالنے میں ساس کے مظالم برداشت کرتی ہے تو دوسری طرف بلانوش شوہر کی زود کوبی۔ ان حالات میں بھی غریبی ومفلسی سے جوجھتے ہوئے وہ اپنے بچوں کو بھی محبت وشفقت دینے سے مجبور رہتی ہے۔ رانو ناسازگار حالات اور متعدد قسم کے مظالم کے باوجود بھی اپنے عزم واستقلال کا ثبوت دیتی ہے۔

رانو عام ہندوستانی عورتوں کی طرح 'پتی ورتا' میں اپنے شوہر کی تمام خامیوں کو نظر انداز نہیں کرتی۔ بلکہ سارے مصائب برداشت کرنے کے لیے تیار ہے مگر شراب نوشی کو وہ قطعی برداشت نہیں کرتی۔ شراب کو وہ اپنی سوت سے کم نہیں سمجھتی۔ جیسے بیدی نے اس کے کردار کے احوال بیان کرتے ہوئے واضح کیا ہے۔ گھر میں شراب کی بوتل دیکھنے اور تلوکہ کی چٹنی کی فرمائش پر رانو کے غم وغصہ کی کیفیت دیکھی جاسکتی ہے۔ بیدی نے رانو جیسی جاہل عورت کے جذبات نمایاں کرتے ہوئے شراب کی مذمت کی ہے۔ رانو کی زبانی سنئے:

"........ بھر لے آئے میری سوت کو.... ؟.... میں نہ پینے دوں گی۔ کہاں ہے تمھاری بوتل؟ آج میں دیکھ تو لوں، اس میں کیا ہے۔ جو مجھ میں نہیں...... آج میں اس بات کا فیصلہ کر کے رہوں گی۔ آج گھر میں یہ رہے گی یا میں رہوں گی۔"[1]

ظاہر ہے ایک بلانوش، بھلا کیوں کر اپنی بیوی کو شراب پر فوقیت دے

---

[1] 'ایک چادر میلی سی'، ص ۱۳، ۱۲

سکتا ہے چنانچہ بوتل چھوٹتے ہی وہ اپنے شوہر کے غم و غصہ کی شکار بنی، تلوکہ کے زود کوبی اور کپڑے پھاڑ کر نیم برہنہ کر دینے کے بعد بھی رانو اپنے فیصلہ پر اٹل رہتی ہے۔ اپنے شوہر کے گھر سے نکل جانے کی دھمکی پر وہ خاموش نہیں ہوتی بلکہ بیدم سی ہو کر کہے جا رہی ہے "میں نہیں رہوں گی، میں اپنی نہیں رہوں گی"[1]

اس کے محلہ کی عورتوں کا رانو کو پیٹتے اور نیم برہنہ حالت میں دیکھ کر اظہار تاسف کرنے پر رانو کا، پھر کر انھیں جواب دینا اس کے اندر کی نسوانیت کا بین ثبوت ہے۔

رانو اپنے کپڑے بدل کر گھر سے نکلنے کا محکم ارادہ رکھتی ہے کہ اس کی آنکھوں کے سامنے بچے نظر آجاتے ہیں۔ جہاں ماں کی ممتا اپنا رنگ دکھاتی ہے باوجود اس کے وہ سوچتی ہے، "میں سمجھوں گی کہ پیدا ہی نہیں ہوئے۔ سمجھوں گی مر گئے"....... رانو کا غصہ اور غربت دونوں اپنے عروج پر ہے۔ بالآخر منگل کی ضد پر وہ مجبور ہو جاتی ہے۔ اور تلوکہ کا نشہ اترنے پر جب وہ اظہار تاسف و ملامت کے باوجود کہتا ہے کہ جا.. جا۔ نا دیکھتا ہوں کہاں جاتی ہے "رانو" کے عزم و استقلال کی ترجمانی مصنف نے بڑے فنکارانہ انداز میں کی ہے۔ رانو کے تاثرات دیکھیے:

> "کہیں بھی جاؤں، تجھے اس سے کیا....... جہاں بھی جاؤں گی محنت مجوری کر لوں گی، اپنا پیٹ بھر لوں گی....... دو روٹیوں کے لیے مہنگی نہیں کسی کو..... گاؤں بھر میں کوئی جگہ نہیں میرے لیے دھرم شالہ تو ہے......"[2]

---

[1] ایک چادر میلی سی، ص ۱۴

[2] ایضاً ص ۱۷

"دھرم شالہ" کا نام سنتے ہی تلوکہ اسے اندر کھینچ لیتا ہے۔ یہاں بیدی نے رانو کی قلبی کیفیات کی ترجمانی حقیقی انداز میں کی ہے کیوں کہ رانو کے آگے اور دوسرا کوئی راستہ بھی تو نہیں۔ وہ کوئی بہانہ ہی چاہتی تھی جس سے وہ بھی رہ جائے اور عزت بھی   اور اب جانے سے فائدہ بھی کیا تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔بوتل تو ٹوٹ ہی چکی تھی۔"[1]

بیدی نے رانو کے کردار کی نشو ونما عین حقیقی انداز میں کی ہے۔ قبائلی سماج کے اس طبقے کی عورتوں اور مردوں کی کیفیات اور ان کا ردِ عمل دکھانے میں وہ کامیاب ہیں۔ رات ہی بھر میں اپنے شوہر کے مظالم بھول کر رانو صبح سے کام میں لگ جاتی ہے۔ تلوکہ بھی ایسا محسوس کر رہا تھا کہ رات کچھ ہوا ہی نہیں۔ البتہ رانو کو دھمکی دے کر یہ ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ "یہ نہ سمجھنا کہ میں تجھ سے ڈر گیا ہوں۔۔۔۔۔۔۔۔۔ آج میں پھر لاؤں گا۔ میٹھے مالٹے کی بوتل، دیکھوں گا تو کیسے روکتی ہے۔" بیدی نے تلوکہ کی اس دھمکی کا ردِ عمل رانو کے جذبات اور تخیلات کو پیش کرتے ہوئے قبائلی سماج کی عورت کی کشمکش کو اجاگر کیا ہے۔ جو پنجاب کے عصری سماج کی پسماندہ عورتوں کے ملے جلے جذبات کی ترجمان ہے۔

رانو پر تلوکہ کی موت کا ردِ عمل حقیقت پر مبنی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آہ و بکا اور بین کے درمیان اسے اپنا وجود ہی پُر خطر پڑنے لگتا ہے۔ مفلسی، گھر کی حالت، چھوٹے بچوں اور جوان لڑکی کا مستقبل، گذشتہ واقعات کو سوچ کر سر پیٹنا، ایک ہندوستانی بیوی کی پتی ورتا وغیرہ سبھی کچھ دیکھا جا سکتا ہے۔ گھر کی باگ "دو منگل" کے سنبھالتے ہی رانو کا زخم دھیرے دھیرے مندمل ہونے لگتا ہے، مگر ساس کے مظالم میں روز بروز اضافہ ہونے

---

[1] ایک چادر میلی سی، ص

زبردست کشمکش میں مبتلا کر دیتا ہے۔ رانو کے صبر اور عزم کی عکاسی پورے ناولٹ پر غالب ہے۔ رانو گھر بھی نہیں چھوڑ سکتی آخر جائے تو کہاں ـــــــ اپنے دیور منگل کے رویئے سے اسے تو ہمت ملتی ہے۔ اسی درمیان رانو کی ساس جنداں کا بڑی کو ۵۵۰ روپئے میں فروخت کرنے کی بات سنتے ہی ماں کی ممتا بیدار ہو کر ساس پر جھپٹ پڑتی ہے۔

ناولٹ نگار نے رانو کے اندر چھپی ماں کی ممتا اور جوان بچی کو اپنے سامنے فروخت کرنے کی بات سن کر ساس کے سامنے ایک دلیر ماں کے روپ میں نمودار ہو جاتی ہے۔ وہ اپنی ساس سے گرج کر دریافت کرتی ہے: "آج کون آیا تھا یہاں ؟ ..... کس کی ہمت پڑی یہ دہلیز پھاندنے کی ؟ میری بیٹی کا سودا کرنے کی ؟[1]" ساس کے بات بنانے پر، کہ وہ لوگ تو یوں ہی بات کر رہے تھے۔ ہر کسی کا منھ تھوڑا پکڑا جا سکتا ہے۔ وہ کہتی ہے، "ہاں پکڑا جا سکتا ہے۔ جھلسا جا سکتا ہے۔ رانو کوئی سُن تھوڑے رہی تھی، اُن حرام جادوں کی جان کاٹ دینا تھی منھ میں لٹ لٹ کرتا ہوا چوٹھونس دینا تھا ـــــــ میری بڑی جس کی ایک ایک ہاتھ، ایک ایک انگلی، ایک ایک پور لاکھ لاکھ کی اس کی ایک ایک تکنی میں سو سو کھال ......[2]"

"رانو" اپنے مزاج اور قدروں کو بالائے طاق رکھتے ہوئے ساس کے اس جملے کا کہ "میری بھی تو پوتی ہے" بھرپور جواب دیتی ہے کہ "پوتی بہو سے ہوتی ہے جب بہو ہی نہیں تو پھر پوتی کیسی"۔ بیدی نے رانو کی ساری گتھیوں کو نمایاں کیا ہے۔ اس کے کردار کا شاید ہی کوئی پہلو ایسا بچا ہو جس کو، بیدی نے ژرف نگاہی

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۲۱

[2] ایضاً ص ۴۶

اور اپنی نفسیاتی بصیرت کے ساتھ نمایاں نہ کیا ہو۔ بیٹی کے فروخت کیے جانے کی بات کا گہرا اثر لیتی ہے۔ وہ تخیلات اور حقیقی زندگی (جس سے وہ نبرد آزما تھی) کی بھول بھلیاں میں غوطہ زن تھی سوچتی ہے کہ اگر آج مہربان چودھری جیل نہ گیا ہوتا تو ایک ہی رات میں۔ بیٹی کا جہیز تیار کر دیتی "جب ڈولی اٹھتی تو دور کھڑی دیکھتی، روتی، دیکھتی۔۔۔ لیکن کبھی نہ کہتی۔۔۔ بیٹی! ترے سہاگ کے لیے ایک ماں نے اپنا سہاگ لٹا دیا"[1]

کردار کی تخلیق کرتے ہوئے بیدی نے جس طرح معاشی اور نفسیاتی عوامل کا تجزیہ کیا ہے، وہ اپنا ثانی نہیں رکھتے، ایک بے بس ماں اپنی لڑکی کے سہاگ کے لیے تخیل کی دنیا میں کہاں تک پہونچ جاتی ہے۔ ایک طرف دولت اور آسائش ہے تو دوسری طرف غربت اور تنگ دستی کے تھپیڑے۔ بیدی رانو کی ذہنی وجذباتی کشمکش کو نمایاں کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اپنے عصری معاشرہ پر زبردست طنز کرتے ہیں۔ جن کے سبب ماں اپنی بیٹی کو طوائف بنانے کی حد تک پہونچ جاتی ہے۔ لڑکی کے فروخت کیے جانے پر اس کے شعوری ولاشعوری جذبات کو بڑی نفسیاتی پیرائے میں نمایاں کرتے ہیں "پھر۔۔۔۔۔۔ پانچ ساڑھے پانچ سو ملیں گے تو یہ پھاپھاں مجھے کچھ دے گی تھوڑے ہی ۔۔۔ ؟ آخر۔۔۔۔۔۔۔ بیچنا ہی ہے تو ایک ہی بار ساڑھے پانچ سو میں کیوں، کیوں نہ میں اسے لے کر شہر نکل جاؤں اور تھوڑا تھوڑا کر کے بیچوں؟ لاہور میں سیکڑوں ہزاروں بابو لوگ پھرتے ہیں۔ جو کچھ دیر دل بہلانے کے لیے پندرہ پندرہ بیس بیس روپئے دے جاتے ہیں۔ کھانے کو چنگی چوکھی ملے گی، پہننے کو ریشم۔۔۔۔۔ کھین کھاب تھوڑے ہی دنوں میں رُوپ

---

[1] ایک چادر میلی سی، ص ۷۴

اور کپڑوں سے صندوق بھر جائیں گے.... "[1]

مصنف نے اپنی فنکارانہ صلاحیت سے رانو کے کردار کو زندہ متحرک بنانے کے ساتھ اس کے ضمیر کو مُردہ ہونے سے خوش اسلوبی سے بچا لیتا ہے۔ "جب ہی زنانے کے ایک تھپڑ کی آواز سُنائی دی جو رانو نے خود ہی اپنے منھ پر مار لیا تھا...... "[2]

قبائلی سماج میں بڑے بھائی کے مرنے کے بعد چھوٹے بھائی کو سرداری نہیں ملتی بلکہ بیوگی کے مسائل اور لڑکیوں کی کمی کی وجہ سے چھوٹے بھائی سے شادی ہو جایا کرتی ہے۔ رانو کی ہمیلی کے ذریعہ امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ رانو بھی تبدیل ہوتے ہوئے پس منظر میں منگل کو غیر ارادی اور غیر شعوری طور پر دیکھنے لگتی ہے، کیوں کہ اس نے گھر کی ساری ضرورتیں پوری کرنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ منگل کو اسی نظر سے دیکھتے ہوئے وہ عجیب و غریب کشمکش میں مُبتلا ہو جاتی ہے۔ بیدی رانو کے جذبات کو اِس طرح اجاگر کرتا ہے:

"منگل بکی کے لیے دانہ لے جا رہا تھا جب رانو گھر پہونچی۔ اندر جاتے ہوئے رانو نے مڑ کر ایک نظر منگل کی طرف دیکھا اور بکا یکی، اپنے آپ، نہیں نہیں...... نہیں نہیں" کہتی ہوئی چل دی خود کو چھلنگے میں گرا، منھ چھپا کر رونے لگی۔ "[3]

---

[1] 'ایک چادر میلی سی'، ص ۷۴

[2] ایضاً، ص ۷۴

[3] ایضاً، ص ۳۹

رانو کی کیفیت کا اندازہ اس وقت بھی لگایا جاسکتا ہے جب منگل اُس سے کلفی کے بارے میں دریافت کرتا ہے اُس کے جواب میں گھبرا کر رانو کا یہ کہنا کہ بچے تو گئے مدرسے" یا منگل کے ہاتھ اس کے جسم پر لگنے کے وقت گھبرا کر کھڑی ہو جانا اور منگل کو تاکید کرنا مت لگا ہاتھ مجھے" اس کی سماجی اور فطری کیفیات کی ترجمان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چنوں کے اِس مشورہ پر کہ "منگل سے شادی کر لے، چادر ڈال لے اس پر" رانو حیرت زدہ ہو کر رہ جاتی ہے۔

اگر غائر نظر سے رانو کے اِس انکار کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت خود ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ کہ یہاں اس کا منگل سے شادی رچالینا صرف جنسی ضرورتوں تک محدود نہیں بلکہ غربت کے باوجود بچوں کی کفالت، جوان لڑکی کی شادی اور اس کے جذبات، رشتہ کا پاس کے علاوہ منگل کی کم عمری، وہ عوامل ہیں جس کے گھیرے میں رانو جکڑی ہوئی یہ رشتہ منظور نہیں کرتی، لیکن حالات پنچائت اور سماجی روایات کے علاوہ چنوں کی باتوں پر غور کرنا کہ .... دنیا میں اگر زندگی گذارنا ہے اور پیٹ کا دُکھ بھرنا ہے اپنی شرم اور عزت محفوظ رکھنی ہے تو اس کے علاوہ اور دوسرا راستہ نہیں۔ نتیجے کے طور پر پنچائت اور سہیلیوں کی باتوں پر غور کرتے ہوئے اس کی 'نہیں، نہیں' کے باوجود بھی اسے حالات سے سمجھوتا کرنا پڑتا ہے۔ عظیم الشان صدیقی لکھتے ہیں۔

"رانو کی طبیعت میں یہ لچک اس کی فطرت کا ہی حصہ نہیں تھی بلکہ ایسے معاشی، سماجی جبر کا اظہار بھی تھی جس میں مردوں کی بالادستی اور سماجی قوانین عورتوں کو ایسے مواقع فراہم کرنے سے قاصر رہے ہیں کہ وہ مساوی سطح پر آزادانہ زندگی بسر کر سکے..."[1]

---

[1] عظیم الشان صدیقی افسانوی ادب ص ۱۱۶

پنچائت کے فیصلہ کے بعد جب اس کی سہیلیاں شادی کی پوری تیاری کرنے کے بعد اسے زبردستی منڈپ میں بٹھا کر مہدی لگاتی ہیں۔ اس وقت بیدیؔ رانو کی دلی کیفیات کو اس طرح نمایاں کرتے ہیں کہ از خود رانو کے تاثرات صاف ظاہر ہوجاتے ہیں۔ "چھوڑ دو ـــــ ہائے نی! مجھے چھوڑ دو میں نہیں بچوں گی"۔ [1] یہ کہتے ہوئے اس کا بیہوش ہوجانا اور دیر تک ہوش میں نہ آنا۔ رانو کے جذبات واحساسات کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔

شبِ زفاف کے لیے دونوں کو زبردستی کمرے میں ڈال کر دروازے کو مقفل کر دینے کے بعد بھی رانو ایک بیوی نہیں بلکہ بھابی کی حیثیت سے پیش آتی ہے۔ مصنف شبِ عروسی کے حالات کو" رانو اور منگل کے جذبات اور احساسات کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ یہاں بھی رانو کے ارتقائی کردار دکھانے میں وہ بڑی حقیقت پسندی اور نفسیاتی ژرف نگاہی کا ثبوت دیتا ہے۔ رانو ایک بہن، بیوی، اور ماں کی طرح منگل کے چوٹ لگے زخم کو اپنے دوپٹہ کو منھ میں ٹھونس کر اس میں گرم گرم سانس دے کر اُس کی سوجن پر رکھ کر سینک رہی ہے۔ منگل کا بدک کر پہلو موڑ لینا۔ رانو کے شعور کی تہوں میں غوطہ زنی کرتا مختلف النوع خیالات اور احساسات کے بیچ وہ مستقبل قریب کے حالات سے خوف زدہ ہے پیشاس میں شدت کے باوجود زبان نہ کھولنا منگل کے غصہ کا شکار ہوتے ہوئے بھی کچھ نہ بولنا، رانو کے صبر وتحمل کی مثال ہے۔ بالآخر منگل کا پاؤں پکڑ کر سر رکھ کر اپنا دکھڑا بیان کرنا اور حقیقت کا انکشاف کرتے ہوئے منگل سے ہم کلام ہونا کہ "تو تو جانتا ہے منگلا اس میں میرا کوئی قصور نہیں"۔ [1] رانو کے جذبات، بے کسی اور سماجی جبر کی ترجمان ہے۔ بیدی نے شبِ زفاف کی عکاسی

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۳۷

کرتے ہوئے رانو کی کیفیات بیان کی ہے جو عجیب ہیجان اور کشمکش میں مبتلا رہتی ہے۔

صبح کے وقت ہلدی لگانے کے بہانے بچوں کو دیکھنا، ماں کی مامتا کا بین ثبوت ہے۔ مگر اپنی بیٹی بڑی کے ذریعہ ناخنوں سے منھ نوچنا اور ماں پر فقرہ کسنا کہ "وہ جا تو .... اسی سے منھ کالا کروا لے" کا شدید ردِعمل رانو پر ہوتا ہے، وہ بیٹی سے کچھ کہنے کے بجائے ایک لمحہ کے لیے سوچتی ہے کہ "بیٹی! تیرے ہی لیے تو میں نے یہ سب کیا .... پھر سوچتے سوچتے اپنی غلطی کا احساس کرتے ہوئے خاموش رہنا۔ رانو کی مستقل مزاجی اور ایثار کی بین مثال ہے۔"

سہیلیوں کا اس کی ازدواجی زندگی سے متعلق دریافت کرنے پر اُس کا مایوس رہنا، چہرہ پر پسینہ کے قطرے آنا اور ضبط کا پیمانہ بھر جانے پر وہ اپنی سہیلی سے کہتی ہے: "تو جو کہتی ہے جنوں! مجھے اس کی ضرورت نہیں ـــــ میں تو تن ڈھانپنے کے لیے دو کپڑے مانگتی تھی، بھیناں! ..... پیٹ میں ڈالنے کے لیے دو روٹیاں .... پتہ نہیں واہگورو پرماتما کو کیا منظور ہے؟ دیوی ماں کیا چاہتی ہے؟ ... وہ اب پھر چلا گیا ہے کہیں ....."[2]

رانو کے دل کا احوال لاشعوری طور پر ظاہر ہو جاتا ہے۔ یہاں رانو کے جبر و ضبط کے ساتھ ہی ساتھ اس کی محرومیوں اور اضطراری کیفیت کی سچی مصوری کی گئی ہے۔ رانو کا منگل کے ساتھ میاں بیوی کا رشتہ نہ ہونے کے باوجود منگل کا ماں کے بجائے اس کے ہاتھ میں روپئے لا کر دینا، رانو کا خوش ہو جانا اور اداس بھی ہونا،

---

[1] ایک چادر میلی سی   ص ۴۷

[2] ایضاً   ص ۷۶

ڈرے بلا جُلا ایک استحکام کا جذبہ اس کے دل میں جگہ پانے لگا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ سہیلیوں اور محلے کی عورتوں کے بار بار "کچھ ہوا نی کچھ ہوا" پوچھے جانے پر وہ اپنے جذبات کو بڑی خوب صورتی سے بیان کرتی ہے "رنڈیو اشکر نہیں کرتیں میرا گھر بس گیا ہے، روٹی کپڑا ملنے لگا ہے مجھے ــــ اب مجھے کوئی اس گھر سے نہیں نکالے گا۔ کوئی میری بیٹی کو نہیں بیچے گا۔۔۔"[1]

یہاں بیدی نے رانو کے کردار کے ذریعہ اس کے صبر وضبط اور قناعت پسندی کو واضح کیا ہے۔ بیدی نے رانو کے کردار کو اس انداز میں نمایاں کیا ہے کہ اس کے افعال و اعمال کے ساتھ ہی ساتھ اس کے جذبات ونفسیات اور سماجی جبر کی وجہ سے پیدا شدہ مختلف نئے مسائل کی گرہیں از خود کھلتی جاتی ہیں جو اس کے کردار کو لازوال بنا دیتے ہیں۔

"رانو" کا چھپا ہوا جنسی جذبہ محلے والی عورتوں کے بار بار پوچھنے کے بعد اُس وقت ظاہر ہوتا ہے۔ جب وہ خود سوچنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ کہ کہیں منگل ہاتھ سے نکل نہ جائے۔ بیدی نے ایک مکالمے کے ذریعہ اس کے جنسی جذبات کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ محلے کی عورتوں کے دریافت کرنے پر اُس کے اندر چھپی ہوئی عورت جاگ اٹھتی ہے:

"کیا مطلب؟ ۔۔۔۔۔ "ہاں" ساری رات وہ ایسے ہی پڑا رہتا ہے؟ ہاں ۔۔۔۔

تو اِدھر اور وہ اُدھر ۔۔۔۔ "ہاں" تو بھی اُسے بلانے کی کوشش نہیں کرتی ــ نہیں "۔۔۔۔ کیوں نہیں ۔۔۔۔ ناس پیٹے؟ وہ تیرا دہ

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۸۰

ہے، شادی کی ہے تیرے ساتھ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ چادر ڈالی ہے مجھ پر

رانو رو نکھی ہو اٹھی" چادر ڈالی ہے تو کیا ہوا ؟ مجھے اب بھی

وہ ویسے ہی لگتا ہے، جیسے پہلے لگتا تھا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ "

"تمہیں نیند کیسے آتی ہے ؟ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جیسے پہلے آتی تھی "

"تو کچھ کر " گستی جمانے کی، نہیں تو ہاتھ سے جاتا رہے گا۔" [۱]

رانو کے کردار میں تعمیری پہلو! بیدی نے اپنے مطالعہ و مشاہدہ کے علاوہ اپنی فکری و تخلیقی قوت کا بہترین مظاہرہ کیا ہے۔ ظاہر ہے مکمل کردار وہی ہوتے ہیں جو انسانی خصوصیات سے پُر ہوں ان میں زندگی کا ہونا اشد ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ' رانو'، کے ذہن پر سہیلیوں اور محلے کی عورتوں کی باتیں اثر کرتی ہیں اور وہ اس نتیجے پر پہونچتی ہے۔ شاید یہ ٹھیک ہی کہہ رہی ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ لیکن پھر اس پر بھیانک وحشت طاری ہونے لگتی ہے۔ وہ اپنے مستقبل، اپنے بچوں کے مستقبل کے لیے فکرمند ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو بیچ میں منگل کا الف ہونا میری بربادی کا سامان مہیا کر دے رانو عجیب کشمکش میں مبتلا رہتی ہے۔ اس کے خیالات کی عکاسی کرتے ہوئے بیدی اس کی ذہنی کشمکش کو اجاگر کرتے ہیں ملاحظہ ہو:

"رانو کانپ جاتی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ وہ منگل کو کچھ بھی تو کہہ نہ سکتی تھی، اس کا اس پر حق ہی کیا تھا ؟ نہیں، نہیں، حق تو تھا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ پنچائت کی موجودگی میں، گاؤں کے سب مرد، عورتوں کی گواہی میں، اس نے مجھ پر چادر ڈالی تھی ۔ ۔ ۔ ۔ سوچیں تو حق ہے بھی اور نہیں بھی۔ چادر کا کیا ہے ؟ شادی کے پھیرے بھی کیا ہیں ؟ یہ سب ٹھیک ہے، نہیں کچھ

---

[۱] ایک چادر میلی سی ، ص ۸۱

بھی ٹھیک نہیں۔ [1]

خلافِ معمول منگل کا نہا دھو کر شام کے وقت گھر میں موجود رہنا رانو کے اندر چھپی عورت کا یہ سوچنا کہ یہ سب میرے لیے ہی ہو رہا ہے۔ اور آج کی رات میری ہوگی۔ کیوں کہ "آج رانو اپنی ہی آنکھوں، اپنے ہی دل، اپنے ہی گالوں ــــــ ہونٹوں کولھوں، رانوں کا.... تصور تھی، آج صبح جب وہ نہا کر جوہڑ میں سے نکلی تو سلفے کی لاٹ معلوم ہو رہی تھی۔" [2]

رانو کی مسرت اور خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی منگل سے نگاہیں چار ہوتے ہی نئی نویلی دلہنوں کی طرح شرماتی ہوئی "تو آج باجار گئی تھی" منگل کے دریافت کرنے پر رانو کے احساسات اور جذبات کی مصوری بیدی نے اچھی طرح کی ہے جہاں اس میں نسائیت غالب ہے رانو کے کردار میں جان ڈالتے ہوئے۔ بیدی لکھتے ہیں:

"رانو نے ایک اچٹتی ہوئی نظر منگل پہ ڈالی اور پھر اسے اپنی طرف یوں دیکھتے پا کر نگاہیں چرالیں اور دلہنوں کی سی دھیمی آواز میں بولی ــــــ "ہاں" اور پھر کام کاج کے بہانے اپنے آپ اِدھر اُدھر چھپانے، وقت بتانے لگی۔ رانو کیا چھپا رہی تھی؟ یہ بات نہیں کہ وہ گھر ــــــ سیانیوں کی طرح اپنا سارا کچھ ایک ہی دم نہ دے دینا چاہتی تھی بلکہ کوئی بات تھی جو اپنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھریوں سے اوپر ہوئی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل و صورت سے نہیں ہوتا، نہ اس کی نسائیت اور اس کی انتہا ہے۔" [3]

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۸۶/۸۷

[2] ایضاً ص ۹۰

[3] ایضاً ص ۹۸/۹۷

رانو آج بے خبر منگل کو خبر دار کر دینا چاہتی ہے وہ اس گھونگھٹ کو اٹھا دینا چاہتی ہے جو اب تک دونوں کے بیچ حائل تھے۔ اپنی طرف منگل کو معنی خیز نگاہوں سے دیکھنا، پھر رشوت کے طور پر روپے دینا، رانو اپنی خوش قسمتی سمجھ رہی تھی۔ آج پہلی دفعہ اپنی نئی بیاہتا زندگی میں ایک بیوی کی طرح شرمائے منگل سے دور رہتے ہوئے آج اتنے قریب ہو جانا اور یہ سوچنا کہ ابھی نہیں ـــــ ابھی تو مندر میں گھنٹیاں بھی نہیں بجیں، مسجد میں ملّا نے اذان نہیں دی ـــــ رانو کے جنسی جذبات کی ترجمانی کرتا ہے ـــــ منگل کا جلدی کھانا نکالنے کی فرمائش اور پھر کرتی مانگنا اور ضروری کام کا بہانہ بنا کر سلامتی سے ملنے کی اُتاولی نے رانو کی ساری امیدوں اور جذبات پر پانی پھیر دیتا ہے۔ "رانو بجھ گئی ..... سنسنا گئی"۔ ـــــ

رانو پہلی دفعہ منگل کو روکنا چاہتی ہے۔ رانو بڑی ہمت کے ساتھ منگل سے دریافت کرنا چاہتی ہے کہ کہاں جا رہا ہے؟ رانو سہم جاتی ہے۔ بے بضاعت سی ہو کر کہنے لگتی ہے "میں تو کوئی نہیں ..... ایسے ہی پوچھا تھا"

رانو کے کرب کو نمایاں کرتے ہوئے بیدی اس کی دلی کیفیات بیان کرتے ہیں۔ رانو سوچتی ہے۔ "میں نہ روکوں گی تو اور کون روکے گا، لیکن وہ اپنی پھٹی ہوئی، میلی، بوسیدہ سی چادر کے رشتے کو سمجھتی تھی۔"[1] لیکن منگل کے اِس جملے پر کہ "جا رہا ہوں رنڈی کے یہاں"، رانو کا کردار کھل کر سامنے آتا۔ اب وہ دیوی کے بجائے ایک عام گوشت پوست کی عورت بن کر اپنی عیاری اور چالاکی سے حالات اور واقعات سے متاثر ہو کر منگل کو اپنے بس میں کرنے اور اپنے حقوق کی خاطر ایک رنڈی کی سطح پر اتر آتی ہے۔ شراب کی بوتل ٹرنک سے نکالنے کے بعد رانو سے دریافت کرنے پر اس کے وجود سے انکار

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۱۰۱

کرنا اور پھر تھوڑی دیر بعد منگل کا گھر واپس آکر رانو سے یہ کہنا کہ تیرے سامنے تو نہ پیوں گا، وَیرا امانتی ہے۔ رانو کا، حالات و ماحول کو دیکھتے ہوئے اپنی بات بدلنا۔ اور اس وقت جب منگل کہتا ہے کہ یہی ہے نا تم عورتوں کی بات ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کھانے پینے سے بھی روکتی ہو اپنے مردوں کو ،، رانو خوش ہو اٹھتی ہے۔ زبانی ہی سہی کم از کم منگل نے پہلی دفعہ مرد اور عورت کا رشتہ تو سمجھا، مگر رانو کے اندر کی عورت، ظاہری طور پر خفگی کا اظہار کرتے ہوئے شراب پینے سے منع کرتی ہے۔ بالآخر وہی ہوتا ہے، جو اس نے سوچ رکھا تھا۔ شراب کی بوتل منگل سے چھیننے میں اسے زود کوبی ہی برداشت نہیں کرنی پڑتی، بلکہ رانو کو زمین سے اٹھتے دیکھ کر منگل اسے دیوار کے ساتھ دے مارتا ہے۔ خون کا ایک فوارہ رانو کے سر سے چھوٹا۔ وہ اس قابل بھی نہ تھی کہ زبان سے ایک لفظ نکال سکے۔ رانو کی خاموش بغاوت کے باوجود جب اندر اس کی ساس کا دریافت کرنا کہ کیا ہے بہو، نیم بیہوشی کی حالت میں اصل بات کو چھپا کر یہ کہنا " کچھ نہیں ماں جی، بلی ہے۔" اس کے ایثار اور صبر کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ رانو کے کردار کا یہی وصف ہے کہ منگل سے شراب نہ پینے کی قسم دلوا کر اسے اپنا بنا لیتی ہے۔ آج رانو پہلی بار منگل کے اس جملے پر کہ " تم ۔ ۔ ۔ ۔ تم نے کپڑے کیوں پہنے ہیں ؟ " رانو نے ایک بیوی کی طرح پہلی بار اپنا پرانا دوپٹہ اپنے اور منگل کے بیچ تانتے ہوئے بولی ـــــ " لو، اتار دیے ۔ اور دوپٹے کو دو اٹھے ہوئے ہاتھوں میں تھامے، رانو پہلو کی طرف مڑی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ عورت کا حسن ثلاثہ منگل کے سامنے تھا، جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکتا ۔ ۔ ۔ گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے۔ جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں تک گہنا دیتا ہے ۔،، [1]

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۱۱۰

یہاں بیدی نے رانو کے کردار میں جنسی جبلت کی اہمیت اور افادیت کو فنی پیرائے میں اُجاگر کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زن و شوہر کا حقیقی رشتہ قائم ہو جانے پر ازدواجی زندگی کو خوشگوار بنانے کے لیے ایک بیوی کے سارے فرائض نبھاتی ہوئی اپنے حقوق کے لیے بھی طرح طرح کی فرمائش کرتی ہے۔ تیوہار آنے کے قبل وہ کس طرح اپنے کپڑوں اور بچوں کے کپڑوں کے لیے فرمائش کرتی ہے۔ بیدی نے رانو کے کردار کو پایۂ تکمیل تک پہونچانے کے لیے اپنی ساری تخلیقی قوت صرف کردی ہے۔ منگل نصیبوں والے اڈے کے لیے نکلنے ہی والا ہے۔ کہ رانو اسے روک کر کہتی ہے:

"مجھے دو شلواروں کا کپڑا لا دو .... تیوہار آرہے ہیں منگل نے ابھی جواب بھی نہ دیا تھا کہ اپنے بدن پہ، سامنے کی طرف اشارہ کرتی ہوئی کہنے لگی "سب کے پاس یہ ہے میرے پاس ہی نہیں اور پھر اوپر دیکھتے ہوئے وہ صرف مسکرائی نہیں کھل کھلا کر ہنسنے لگی ...... دیکھو دیکھو کچھ نہیں" رانو نے بے جھجک کہہ دیا، میں کیا سب کے سامنے ابغیر شلوار کے پھروں گی، اور پھر بولی "میرا تو کچھ نہیں جاتا ..... چنوں کو اسی کے گھر والے نے صوف کا سوٹ سلوا دیا ہے۔ رانو نے اور آگے ہو کر منگل کے قریب کرتے کا دامن تھام لیا اور بولی "تم آج پھر پیسرو نہیں تو گوجرنوالے، نہیں سیالکوٹ سمبڑیال کی سواریاں ڈھونڈ لینا بچے بھی قمیص مانگتے ہیں۔" [1]

رانو اپنے شوہر کو اپنی فرمائشوں کے جال میں اس طرح بُن دیتی ہے تاکہ اس کا

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۱۱۶

خیال کسی دوسری طرف نہ جا سکے۔

بیدی نے رانو کے کردار کے ذریعہ جہاں پنجاب کی عورتوں کی بپتا بیان کی ہے، وہیں اس نکتہ کو واضح کیا ہے کہ انسان کو حالات سے مفاہمت کر لینی چاہیئے انھیں وجوہات کی بنا پر رانو اپنے شوہر کے قاتل کو اپنا داماد بنانے سے اندرونی طور پر راضی نہیں رہتی لیکن بڑی بی کے جذبات اور مفلسی سے مجبور ہو کر وہ اپنی بیٹی کو رخصت کر دیتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیدی نے رانو کے کردار کو بڑی احتیاط اور گہرے شعور سے واضح کیا ہے۔ جس میں عام ہندوستانی عورتوں کی بیچارگی، درد و کرب اور کشمکش کے ساتھ ہی ساتھ بہت سی گتھیاں از خود کھلتی گئی ہے۔ مرکزی کردار کو واضح کرنے کے لیے بیدی نے اپنا سارا زور تاثر صرف کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرکزی کردار بے حد پر کشش، اثر انگیز اور حقیقی ثابت ہوتا ہے۔

ناولٹ کے دوسرے کردار اصل مرکزی کردار کو نمایاں کرنے کے لیے تعمیر کیے گئے ہیں۔ رانو کے بعد منگل کا کردار بھی اہمیت کا حامل ہے۔ منگل کا کردار پنجاب کے قبائلی سماج کے فرد کی پوری طرح نمائندگی کرتا ہے جو اپنی روایت کے مطابق گھر کی سرداری سنبھالتا ہے۔ فاقہ اور مفلسی کے بیچ اپنے بھائی کے بچوں کی حالت زار برداشت نہیں کر پاتا اس لیے وہ بھی اپنے بھائی کی طرح تانگہ چلانا شروع کر دیتا ہے۔ منگل کے کردار کے ذریعہ ہی ناولٹ نگار نے کوٹلہ کے یکہ چلانے والے مزدوروں کے حالات اور معیار زندگی کو پیش کیا ہے۔ شراب ان کی زندگی کا ایک لازمی جز بن جاتا ہے۔ بیدی شراب کو ہی موردِ الزام ٹھہراتے ہیں جس کی وجہ سے گھریلو زندگی درہم برہم ہی نہیں ہوتی بلکہ ایسے سماج میں زندگی گذارنے والی عورتوں کی زندگی کیسی جاں گسل اور جہنم بن جاتی ہے۔ منگل بھی اسی سماج کا فرد ہے۔ جہاں مرد کو عورتوں پر برتری حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے

کو رانو پر چادر ڈالنے کی تجویز پر اس کا مردانہ غرور اور غصہ، عروج پر پہونچ جاتا ہے۔

چادر ڈالنے کے لیے منگل کے انکار میں رشتوں کا پاس، فطری ضرورتوں اور مردانہ آزادی کی خواہشات دیکھی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کوئی بھی سماجی معاشی بحران اور کفایت شعاری میں مقید سماج اسے یہ آزادی نہیں دیتا۔ پنچایت زبردستی رانو اور منگل کی شادی کرا کر اپنے فرض سے سبکدوش ہو جاتے ہیں۔ بیدی نے بغیر مرضی کے رشتہ کا ردِ عمل دونوں کے کرداروں کے ذریعہ نمایاں کیا ہے۔ جہاں محبت کے بجائے نفرت کا جذبہ بڑھتا ہے۔ پہلا ردِ عمل سہاگ رات میں دیکھا جا سکتا ہے۔ رانو پر چادر ڈالنے کے باوجود اسے بیوی نہ سمجھنا اسے توجہی سے پیش آنا نیز ذہنی و جذباتی ہم آہنگی کے فقدان کے ساتھ بغاوت کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ انہیں وجوہات کے سبب منگل سلامتی سے جنسی تعلق بڑھاتا ہے۔

منگل کی بے انصافی اور بے رُخی کے باوجود ناولٹ نگار نے رانو کے کردار میں وہ تمام خوبیاں پیدا کر دی ہیں جس سے متاثر ہو کر ازدواجی رشتہ کو ایسی تقویت ملتی ہے جو فطری تقاضوں کی وجہ سے ایک دوسرے میں جذب ہو جائیں۔ صحیح معنوں میں رانو کا صبر و ایثار منگل کے مظالم برداشت کرنے کے باوجود اصل وجود کو ساس سے چھپا لے جانا ہی منگل کے دل میں گھر بنا لیتا ہے۔ بیدی نے منگل کے کردار کے ذریعہ اس کے جذبات اور احساس ندامت کی بہترین عکاسی کی ہے "منگل رانو کے پاس حیران کھڑا تھا۔ عجیب عورت ہے! اتنی مار پڑی اس پر بھی کہہ دیا۔۔۔۔۔ بلی ہے۔۔۔۔ وہ شرمسار تھا۔ اور شکر گزار بھی "معاف کر دے مجھے، مجھے کر دے" منگل رٹ لگائے جا رہا تھا۔"[1]

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۱۰۸/ ۱۰۷

منگل پر رانو کے ہاتھ سے پلائی گئی شراب نے کچھ ایسا جادو کیا کہ وہ سلامتی کو بھول کر پہلی دفعہ رانو کو بیوی سمجھ کر کہتا ہے "۔۔۔۔ تم نے کپڑے کیوں نہیں اتارے" منگل نے ایک اندھے کی طرح لپک کر اندازے ہی سے رانو کو کلاوے میں لے لیا پھر ایک ہی لمحے میں وہ جسم کے تپتے ہوئے زعفران زاروں پہ تھے۔ ۔۔۔۔ آج تم ۔۔۔۔۔ کتنی خوب صورت لگ رہی ہو ۔۔ بھائی۔" [1]

رانو کی محبت ایثار اور جذبات سے متاثر ہو کر منگل ازدواجی زندگی گذارنے لگتا ہے۔ وہ اب اپنی ساری ذمہ داری بحسن خوبی نبھانے لگتا ہے۔ بالخصوص بچوں کی کفالت اور 'بڑی' کی شادی۔ بیدی نے منگل کے کردار کو تعمیر کرتے ہوئے اس کے جذبات، نفسیات اور رویہ کے ذریعہ سماج کے فرسودہ روایات پر کاری ضرب لگائی ہے جہاں منگل کے کردار کی ذہنی کشمکش ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔

ان دو مخصوص کرداروں کے علاوہ تلوکہ، بڑی اور چنوں کے کردار اپنی جگہ موزوں ہیں۔ تلوکہ ایسے سماج کا فرد ہے۔ جہاں محنت، مزدوری کے بعد بھی اس کے گرد غربت اور افلاس کے سایہ منڈلاتے رہتے ہیں۔ وہ معاشرہ کے جبر اور عدم توازن کا شکار ہو کر نصیبوں والے اڈے پر پہونچ کر اپنی حقیقت بھول کر اعلیٰ طبقے کی نقل میں شراب پینے لگتا ہے۔ تلوکہ کی یہ عادت اسے ایک ایسی منزل پر پہونچا دیتی ہے جو ازدواجی زندگی کو منتشر ہی نہیں کرتا بلکہ محبت اور رشتے کا پاس رکھنے والی بیوی کو زد وکوب پہونچاتا ہے۔ نتیجے کے طور پر یہ عادتیں اس کے قتل ہونے کا سبب بنتی ہیں۔ اسی طرح بڑی کے کردار کی ترجمانی کرتے ہوئے بیدی نے کنواری لڑکیوں کے جذبات کو نمایاں کیا ہے۔ جو عین فطری ہے چنوں کا کردار جاندار اور متحرک ہے۔

---

[1] ایک چادر میلی سی ص ۱۱۰

"ایک چادر میلی سی" کے کرداروں کی تعمیر میں راجندر سنگھ بیدی نے اپنی قوت مشاہدہ اور فکر و فن کی صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے پنجاب کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی ذہنی کشمکش کو بڑی احتیاط اور گہرائی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ یہ کردار زندگی کے لوازمات اور توانائیوں سے بھرپور اور تاثیر و تاثر سے پُر ہیں۔ رانو کے کردار کو مرکزیت حاصل ہے۔ جہاں پنجاب کے گاؤں کی "عورت" ہی نہیں بلکہ ہندوستان کے کمزور و پسماندہ طبقے کی عورت کے مسائل ان کی مجبوری، بے بسی اور ایثار اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

جہاں تک اس ناولٹ کے اسلوب کا سوال ہے۔ بیدی نے استعاراتی اور اساطیری تصورات کو بنیاد بنایا ہے۔ ناولٹ کی شروعات ہی قتل و خون سے شروع ہوتی ہے اور پورے ناولٹ میں یہ فضا غالب رہتی ہے بقول گوپی چند نارنگ:

> "ایک چادر میلی سی کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے ۔۔۔ ناول (ناولٹ) کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شخصی پوجا، تانترک عقائد خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔" [۱]

بیدی نے "ایک چادر میلی سی" میں جزئیات۔ علایم اور استعارات کے سہارے بڑی جامعیت پیدا کی ہے اس ناولٹ میں بہت سے اشارے ایسے ملتے ہیں جن کی وجہ سے واقعہ، کردار کی فطرت از خود واضح ہو جاتی ہے چھوٹے چھوٹے فقروں، استعاروں اور کنایوں کے ذریعہ کہانی کو آگے بڑھایا ہے جو ان کے فن اور اسلوب کی غمازی کرتا ہے۔

---

[۱] پروفیسر گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص ۴۱۲/۱۳

عام فہم سیدھے سادے الفاظ کے ساتھ عبارت کی بے تکلفی، جملوں کی برجستگی، واقعات میں بے ساختگی اور فطری بہاؤ، کرداروں کی اپنی زبان بالخصوص پنجابی الفاظ و محاوروں کا برمحل استعمال، مکالمے کا جذبات واحساسات سے پُر ہونا جیسی خصوصیات ہی "ایک چادر میلی سی" کو اردو کا شاہکار ناولٹ بناتی ہے۔

دادر پُل کے بچے

مواد اور تکنیک کے لحاظ سے دادر پل کے بچے (۱۹۶۰) کا شمار اردو کے اچھے ناولٹ میں کیا جائے گا۔ ناولٹ، کے فن پر پکڑ" نہ ہونے کے باعث ہی بعض نقادوں نے اس کا شمار ناول کے زمرے میں کیا۔ لیکن غور و خوض کرنے پر اس حقیقت کا انکشاف ہوجاتا ہے کہ "دادر پل کے بچے" ناولٹ ہے کیوں کہ اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں۔ جو ایک ناولٹ میں ہونے کے لیے ضروری قرار پاتی ہیں۔

کرشن چندر نے اس کے ذریعہ سرمایہ دار طبقے کی جانب سے کیے جانے والے مظالم اور استحصال، قوتوں سے پیدا شدہ مسائل اور اس کے تمام تر پہلوؤں کو سلیقے سے نمایاں کیا ہے۔ بالخصوص غریب اور نچلے طبقے کے بچوں کے حالات کی عکاسی کی ہے، جو سرمایہ دار طبقہ کی سازشوں کی وجہ سے خراب راستوں پر گامزن ہو جاتے ہیں۔ جن کے باعث معاشرے میں بچوں کے جرائم (Javenile Deliquent) میں اضافہ ہوتا ہے۔ دراصل یہ ناولٹ مصنف کے ترقی پسندانہ افکار و نظریات کا عکاس ہے۔

ناولٹ بمبئی کے پس منظر میں شروع ہوتا ہے۔ جہاں ایک پسماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والے ایک کردار "میں" کے یہاں مقیم ہوتے ہیں اور اسی کے ساتھ بمبئی کے بچوں کی زندگی دیکھنے کی خواہش ظاہر کرتے ہیں۔ ناولٹ کا کردار "میں" جو خود بے روزگاری سے جوجھ رہا ہے بھگوان کے ساتھ ہی ساتھ، دادر پل کے علاوہ بمبئی کی

دوسری جگہوں پر جاکر وہاں کے بچوں کی حالتِ زار پر افسوس کرتا ہے۔ بھگوان اور اس کا ساتھی خود بچے کا روپ لے کر سیر کرتے ہیں۔ بالآخر یہ سمجھ کر کئی جگہوں پر ان کا استحصال ہی نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی آنکھ پھوڑ کر ان سے بھیک منگوائی جاتی ہے۔ ناول نگار نے اسی تانے بانے سے کہانی کو بُنا ہے۔ کرشن چندر نے فلم انڈسٹری میں پھیلے کرپشن کو خوبصورتی سے نمایاں کیا ہے۔ وہ مفلس اور پسماندہ طبقے کو اس بات کا درس دیتے ہیں کہ انسان محنت اور خود اعتمادی سے سب کچھ حاصل کر سکتا ہے۔ یہاں ناولٹ نگار کا مخصوص نظریہ غالب ہے۔

کرشن چندر نے بھگوان کے کردار سے سماجی نظام، تعلیم اور بے روزگاری سے متعلق جابجا روشنی ڈالی ہے خاص طور سے ان کی نگاہ سماج کے معصوم بچوں پر مرکوز رہتی ہے جو ملک اور قوم کے معمار ہیں یہی وجہ ہے کہ کسی بچے کو بُرا فعل کرتے ہوئے دیکھ کر بھگوان شدید رنج وغم کا اظہار کرتا ہے اور جیسے بُرے فعل سے تاکید کرنے کے بعد وہ متعجب رہتا ہے۔

کرشن چندر کا کردار "میں" بھگوان کے لکچر سے عاجز ہو کر کہتا ہے "بمبئی میں ہزاروں ننھے بچے دن رات یہی کاروبار کرتے ہیں کوئی سڑک، کوئی حصہ، کوئی بازار کوئی گلی ان بچوں سے خالی نہیں ہے۔ وہ تم اپنے ادین ٹوکلوز یعنی زندگی سے موت تک کیا دیتے ہو، لاتیں، مکے، بھوک، بیکاری، مفلسی۔۔۔۔۔۔" [1]

بھگوان اپنے ساتھی کے ساتھ دنیاوی پریشانیوں سے جوجھتے ہوئے بھی فلمی دنیا کی چمک دمک اور ٹھگو کی باتوں میں آکر اداکار بننے سے باز نہیں آتا یہی وجہ ہے کہ فلمی ماحول دیکھ کر سورگ کی تمام آسائش کو فلم انڈسٹری پر فوقیت دیتے ہوئے سورگ

---

[1] دادر پل کے بچے ص ۴۱ × ۴۰

واپس جانے کے بجائے فلم اسٹار بننا بہتر سمجھتے ہیں۔

کرشن چندر نے بھگوان کے جذبات کے ذریعہ یہ ظاہر کیا ہے کہ دنیا میں ہر شخص اپنے مفاد کی خاطر بھگوان کی پوجا کرتا ہے نہ کہ عقیدت کی بنا پر۔ دوسری طرف دنیا میں پھیلے جرائم بالخصوص بچوں کی حالت زار دیکھنے سے اُن کے سر میں درد ہونے لگتا ہے بھگوان کے جذبات کو پیش کرتے ہوئے کرشن چندر ان پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں جب اس کا ساتھی کہتا ہے کہ تمھارا نام تو پہلے ہی لیا جاتا ہے۔ یہاں بھگوان کی عاجزی دبیزاری عکاسی بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔

"مگر (میرا نام) اخباروں میں تو نہیں لیا جاتا! تم مجھے بتا دو کس اخبار میں میرا نام آتا ہے۔ ٹھیک ہے وہ لوگ میرا نام مندروں میں لیتے ہیں، گوردوارے اور گرجا گھر میں لیتے ہیں مگر اخباروں میں تو نہیں لیتے، نائٹ کلب میں نہیں لیتے ہوٹل میں نہیں لیتے۔ کسی دلچسپ جگہ پر میرا نام نہیں لیا جاتا۔۔۔۔ جہنم میں بھیجوں اس دنیا کو۔۔۔۔۔۔ مجھے اس۔۔۔۔۔"[1]

کرشن چندر اس سماج کے غنڈوں اور داداؤں کے زور وظلم اور زبردستی کی حقیقی تصویر کشی کرتے ہیں جن کی خلاف ورزی کرنے پر بھگوان اور اس کے دوست کے ٹکڑے سے پھینک دیے جاتے ہیں۔ اور ان پر حملہ آور ہوتے ہیں۔ یہاں انھوں نے ایک طرف غنڈوں کے اقتدار اور خوف کی ترجمانی کی ہے تو دوسری طرف ان بچوں کی تعلیمی بے توجہی کو نمایاں کرنے میں بھی کامیاب ہیں۔ ملاحظہ ہو: "۔۔۔۔۔ (بچے) ریل کی پٹری پر گرے ہوئے امرود کھانے لگتے ہیں، مگر کسی نے کتابوں کی طرف توجہ نہ دی۔"[2]

---

[1] دادر پل کے بچے ص ۲۶
[2] ایضاً ص ۱۶

کرشن چندر نے بمبئی کے ان بچوں کی سچی مصوری کی ہے جو بڑے راستوں پر چلنے کے بعد چور، اُچکے، جیب کترے، جعل ساز اور نہ جانے کتنے جرائم کرتے نظر آتے ہیں۔ اس ناولٹ کے ذریعہ انھوں نے فلم انڈسٹری میں پھیلے استحصال کو بڑی فنی خوبی سے پیش کیا ہے۔ جہاں بھگوان کو چائلڈ اسٹار بنوانے کے دھوکے میں "ٹنکو" سے لے کر پروڈیوسر و ڈائریکٹر اس کا استحصال کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ جو اداکار بھگوان کی پوجا کرتے ہیں وہ بھی صرف اپنی غرض کی سبب ..... دوسری طرف فلم انڈسٹری کی نمائش نام و نمود اور باہری دکھاوے کو بھی اجاگر کیا ہے۔ پلاٹ غیر منظم اور بے ترتیب ہے۔ ناولٹ نگار نے بمبئی کو علامت مان کر سرمایہ دارانہ ذہنیت اور ان کی استحصالی قوتوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیا ہے۔ بالخصوص بمبئی کے عصری سماج کے ان معصوم بچوں کی بیچارگی و کسمپرسی کو اجاگر کیا ہے جو پیسہ کی خاطر سرمایہ دار طبقہ کی نذر ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ یہ طبقہ اپنے ان بچوں سے تقریباً ہر طریقے کے جرائم کرواتے ہیں تاکہ قانون کی نگاہیں، ان کی معصومیت دیکھ کر ان پر شک و شبہ نہ کر سکیں۔ ظاہر ہے جس سماج میں بچوں کی یہ حالت ہو ان کی صحیح نشو و نما کیوں کر ممکن ہے۔ معاشی حالت ٹھیک نہ ہونے کی وجہ سے یہ بچے اسکول میں تعلیم حاصل کرنے کے بجائے دادر پل پر اپنی دوکانیں لگاتے ہیں۔ بھگوان اور اس کا ساتھی جس وقت دادر پل پر امرود اور کتابوں کا اسٹال لگاتا ہے، اس وقت اس کے ساتھی کا امرود بک جاتا ہے مگر بچوں کی کتابیں خریدنے والا کوئی بھی نہیں۔ کرشن چندر نے تعلیم سے بے اعتنائی اور بد ذوقی کو نمایاں کیا ہے۔ بھگوان کی زبانی سنیئے:

"...... اتنے چاؤ سے بچوں کے لیے کتابیں لایا تھا مگر کوئی خریدتا نہیں...... لوگ وہ مال خرید رہے تھے امرود خرید رہے تھے، فونٹین پن خرید رہے تھے، موزے خرید رہے تھے، چوڑیاں اور ربن خرید رہے تھے مگر بچوں کے لیے کتاب کوئی نہیں خریدتا تھا...... حیرت

ہے صاحب! ...... میرا خیال تھا بچوں کے ماں باپ اپنے بچوں کے لیے خوب صورت کہانیوں کی یہ خوب صورت کتابیں فوراً خرید کر لے جائیں گے۔ مگر..... [1]

وہاں وہ بچے نظر نہیں آتے جس کی تلاش میں وہ سورگ سے نکلے تھے بالآخر بھگوان کو کرشچین کے میلے کے موقع پر انھیں وہ بچے مل جاتے ہیں۔ جن کے لیے وہ ابھی تک سرگرداں تھے چوں کہ بھگوان کو ان بچوں سے انتہائی محبت ولگاؤ ہے اسی لیے ان کے روشن مستقبل کے خواہاں رہتے ہیں۔ ان کا منشا ہے کہ بچے صاف ستھرے کپڑے پہنیں، اچھی تعلیم حاصل کریں اور ان کا کسی طرح بھی استحصال نہ ہو کرشچین میلہ کے موقع پر صاف ستھرے کپڑوں میں ملبوس بچوں کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ مگر انھیں بچوں میں جب ایک "پوراَ آدفن" بھگوان کی جیب بڑی خوب صورتی سے کاٹ لیتا ہے۔ اس وقت اسے شدید صدمہ پہونچتا ہے۔ اور اس کی ساری مسرتیں رنج وغم میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح بس میں بیٹھا لڑکا جو دیکھنے میں بڑا شریف، بھولا اور مہذب دکھائی دیتا ہے۔ وہ بھگوان اور ان کے ساتھی کے ٹکٹ کا پیسہ ادا کرنے کے بعد اسے اپنے پاس لے جاتا ہے۔ جہاں اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ اسکول کا بچہ نہیں، بلکہ شراب سپلائی کرنے کے لیے، اس بچے کو اسکولی لڑکا بنا کر، سرمایہ دار طبقہ اپنا دھندا کراتے ہیں۔ اسی طرح یہ دونوں اس جگہ پہونچتے ہیں جہاں لاوارث بچوں کو مفلوج کر کے ان سے بھیک منگوائی جاتی ہے۔ جہاں بھگوان کی آنکھ پھوڑ کر اُن سے بھی پیشہ کرایا جاتا ہے۔ دادر پل کے بچے کا پلاٹ غیر مربوط اور غیر منظم ہے جو ناولٹ کا بڑا نقص ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے کرشن چندر کے دو مخصوص کردار ایک بھگوان

---

[1] دادر پل کے بچے ص ۱۴/۱۱

اور دوسرا اس کا ساتھی دین، حالات اور مسائل سے مطابقت رکھتے ہیں۔ بھگوان سے متعلق کرشن چندر کے تصورات کو پیش کرتے ہوئے ریوتی سرن لکھتے ہیں:

"خدا کے تصور کی ابتدا، اور اس کے ارتقاء اور اس کے زوال کا سب سے زیادہ سائنٹفک اور فکری تجزیہ دادر پل کے بچے میں ہوا ہے یہ ناولٹ کرشن چندر کی پختہ ترین کاوشوں میں سے ایک ہے اس میں انھوں نے خدا کے تصورات سے پیدا شدہ سماجی پیچیدگیوں کے بجائے خدا کے تصور کی ذہنی ماہیت اور اس کے کردار کی پرکھ کو اپنا مطمح نظر بنایا ہے۔"[1]

ان دو مخصوص کرداروں کے علاوہ بقیہ دوسرے کردار اپنا جلوہ دکھانے کے بعد ختم ہو جاتے ہیں۔

"دادر پل کے بچے" کے ذریعہ کرشن چندر نے معصوم بچوں کی نادانی اور غربت کی ترجمانی کرنے کے ساتھ ہی ساتھ استحصالی طبقہ پر کاری ضرب لگائی ہے۔ جو معصوم بچوں کو کالا بازاری، جعل سازی، اسمگلنگ، لڑکیوں کی سپلائی اور متعدد قسم کے جرائم کرانے کے لیے استحصال کرتے ہیں۔ اس طرح کے لوگ ان معصوم بچوں کے روشن و تابناک مستقبل کو تاریک بنا کر سماج و معاشرے میں جرائم میں اضافہ ہی نہیں کرتے بلکہ اپنے سماج و قوم میں زہر گھول لیتے ہیں۔ کرشن چندر نے نام نہاد ماڈرن اسکولوں کو بھی نشانہ بنایا ہے جہاں صرف سرمایہ دار طبقے کے بچے تعلیم حاصل کر سکتے ہیں۔ بچوں اور ٹیچرس کے آمرانہ و رجعت پسندانہ رویہ بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ جہاں غریب مفلس بچوں کے لیے کوئی مقام نہیں موضوع اور پیشکش کے اعتبار سے دادر پل کے بچے اہمیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط اسے

---

[1] شاعر، کرشن چندر نمبر ۱۹۶۷ء

علامتی ناولٹ قرار دیتی ہیں وہ لکھتی ہیں کہ "اس میں بمبئی علامت ہے، سرمایہ دارانہ نظام کی۔ دادر پل علامت ہے سرمایہ داری کے اس گھنونے مرکز کی جہاں خرید و فروخت کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس کہانی کا "میں" علامت ہے۔ جہاں حساس دنیا کی دل میں تکلیفیں گندگی اور جرائم دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے اور تشکیک کا شکار ہو جاتا ہے۔"[۱]

جہاں تک ناولٹ کی زبان کا سوال ہے "دادر پل کے بچے" کے کردار کی اپنی زبان ہے۔ خاص طور سے بمبئی کی عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ اسلوب دلکش و دلآویز ہے۔ انہیں خصوصیات کی بنا پر کرشن چندر اسے اپنے پسندیدہ ناولٹوں میں شمار کرتے ہیں۔ کل ملا کر یہ ناولٹ زندگی اور سماج کے بچوں کے مستقبل جیسے مزدوری مسئلہ کے ساتھ ہی دوسرے پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے البتہ بسیار نویسی اور زود نویسی کی وجہ سے ناولٹ کہیں کہیں فنی نقطہ نظر سے مجروح ہو گیا ہے۔

دِل کی دُنیا

"دِل کی دنیا" کا شمار عصمت چغتائی کے اہم ناولٹ میں کیا جائے گا۔ اردو کے نقادوں نے اسے ناول کی فہرست شامل کیا ہے مگر راقم الحروف کا خیال ہے کہ یہ پوری طرح ناولٹ کہلانے کا مستحق ہے کیوں کہ ناولٹ کی جو تعریف وضع کی گئی ہے، "دل کی دنیا" اس کسوٹی پر کھرا اترتا ہے۔ اردو کے نقادوں نے اسے ناول کا نام اس وقت دیا، جب اردو میں ناولٹ کا وجود مشتبہ تھا۔ عصمت نے اپنے عہد کے مسلم معاشرے کے فرسودہ رسم و رواج میں جکڑی عورتوں کے مسائل بالخصوص کم عمری کی شادی اور اس کے مہلک نتائج جیسے اہم مسائل کے ساتھ ساتھ جدید و قدیم قدروں سے پیدا شدہ مسائل کو بے باک پیرائے میں پیش کیا ہے۔ اپنے اس ناولٹ سے متعلق عصمت رقمطراز ہیں:

---

[۱] ڈاکٹر عطیہ نشاط، "دادر پل کے بچے پر ایک نظر"، تعمیر ہریانہ، کرشن چندر نمبر ۱۹۷۸ء

"دل کی دنیا" مجھے اتنی پیاری لگتی ہے کہ میں اپنی ساری تحریر کو اس پر نچھاور کردوں۔ یہ میرے بچپن سے متعلق ہے۔ مگر اس کا کسی نے (نقادوں) نوٹس نہیں لیا۔ سب نے مجھے ادبی دنیا کا VANAP بنا دیا، اگر جو درد میں نے محسوس کیا اور کسی نے محسوس نہیں کیا۔" [1]

"دل کی دنیا" ایک بیاہتا بیوہ کی درد بھری کہانی ہے جو شوہر کے زندہ رہنے کے باوجود کنواری رہ کر خاندانی رسم و رواج اور فرسودہ روایت سے جکڑی ہوئی ہے۔ سماجی اور مذہبی پابندیوں کے درمیان لپٹی ہوئی سارے مصائب برداشت کرتی ہے۔

پلاٹ سادہ اور منظم ہے۔ کہانی میں دلچسپی اور تجسس کے ساتھ لَے اور آہنگ موجود ہے۔ پلاٹ کی تعمیر میں مصنف کا ترقی پسندانہ رجحان غالب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری اکتاہٹ محسوس نہیں کرتا۔ بلکہ آگے کیا ہوا؟ جیسا تجسس برقرار رہتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے عصمت نے "دل کی دنیا" کے سارے کردار ہمارے اپنے معاشرے سے لیا ہے۔ جو اپنی جگہ درست اور مناسب ہیں جدید و قدیم قدروں سے پیدا ہونے والے کردار اپنے افکار و افعال کے ساتھ رونما ہوتے ہیں، جو ہمارے سماج کے بالخصوص مسلم معاشرے میں زندگی گذارتے ہیں۔

قدسیہ بیگم اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ جسے عصمت نے اپنی فنی بصیرت اور جادوئی قلم سے تعمیر کیا ہے۔ انھوں نے قدسیہ بیگم کے کردار کے توسط سے مسلم معاشرے کی لاکھوں لڑکیوں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کی ہے۔ جو جدید و قدیم قدروں کے بیچ جنم لیتی ہیں۔ قدسیہ بیگم ایک متوسط طبقہ کی لڑکی ہے جس پر گھریلو ماحول اور پرانے رسومات

---

[1] عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر ابوالفیض سحر، آج کل ۱۹۷۳ء

روایات کے ساتھ ہی ساتھ مذہب غالب رہتا ہے۔ اپنے شوہر کے دوسری بیوی لانے کے بعد بھی اس کے اندر ہندوستانی بیوی کے تاثرات موجود ہیں۔ عصمت نے قدسیہ بیگم کے ان خطوط کے ذریعہ ان تاثرات کو پیش کیا ہے۔ جسے وہ اپنے شوہر کے پاس بھیجتی ہے۔ ظاہر ہے ایک عورت کے لیے اپنی سوت ہونے کے بعد بھی ایسے جذبات خالص ہندوستانی بیوی کا وصف ہے:

"مجھے میم صاحب کی آیا سمجھ کر ہی ایک کونے میں ڈال لیجیے۔ آپ دونوں کی خدمت کروں گی۔ جھوٹن کھاؤں گی۔ اُترن پہنوں گی، اور منھ سے اُف کر جاؤں۔ تو جو چور کی سزا سو میری۔ آپ مالک ہیں میں آپ کی لونڈی۔ میرے لیے اس سے بڑھ کر کیا ہے کہ آپ کے قدموں میں دم نکلے۔"[1]

ان تاثرات پر شوہر کی طرف سے کوئی نوٹس نہ لینا، ایک نوجوان لڑکی پر کس طرح کے اثرات چھوڑ سکتے ہیں۔ عصمت نے جنسی جبلت کی افادیت پر زور دیتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ قدسیہ جیسی لڑکیوں کو خواہ کیسے بھی مذہبی ماحول میں قید کر دیا جائے مگر اس کی فطری خواہشات کے دھارے پر باندھ نہیں باندھا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدسیہ جب کوئی برات دیکھتی ہے یا کوئی عشق و محبت سے متعلق گیت یا قوالی سنتی ہے تو اس پر اس کا ردِ عمل اس طرح ہوا ہے کہ وہ بیکل ہو کر ٹہلنے لگتی، انگلیاں چٹخاتی، آنچل مروڑتی اور پھر اس پر دورے پڑنے شروع ہو جاتے ہیں۔ دورہ کا پڑنا عین نفسیاتی ہے۔ ظاہر ہے جب عورت کی جنسی ضرورتیں پوری نہیں ہوں گی۔ اس کا ردِ عمل کسی بھی شکل میں نمودار ہوگا۔ عصمت نے خاص طور سے اس پہلو کو اجاگر کرتے ہوئے قدسیہ کے جنسی جذبات کی فطری عکاسی کی ہے عصمت نے قدسیہ کے کردار کو پیش کرتے ہوئے مسلم معاشرے کی کٹر مذہبی

---

[1] دل کی دنیا ص ۱۰، ۹

خیال کی بڑی بوڑھیوں پر زبردست طنز کیا ہے، جو تعلیم یافتہ نہ ہونے کے سبب قدسیہ کے جذبات اور اس کی جنسی خواہشات کی ضرورتیں پوری کرنے کے بجائے اسے صبر و شکر کی تلقین کرتی ہیں۔ شبیر میاں سے تعلقات بڑھاتی ہے تو اس کی نانی نصیحت کرتی ہے۔ دراصل یہ نصیحت رجعت پسندانہ ذہنیت کی ترجمانی ہے۔

"ارے کمبخت تجھے سہاگ کا بھی مان نہیں۔ اس نے کوئی گناہ نہیں کیا، شرع میں چار نکاحوں کا حکم ہے تم ہی ایک نرالی نہیں ہو۔ بنو! ہزاروں پر پڑتی ہے۔ مگر شرافت سے جھیلتی ہیں۔"[1]

عصمت نے ایسی ذہنیت رکھنے والی عورتوں پر کاری ضرب لگائی ہے۔ جو قدسیہ کا دوسرا نکاح کرنے کے بجائے اسے جہنم کی بھٹی میں جبراً رکھنا چاہتی ہیں۔

عصمت نے سماج کی ایسی لڑکیوں کی تصویر کشی قدسیہ کے توسط سے کی ہے جس کے ہر قدم پر سماج و اخلاق کے پہرے لگے ہیں۔ وہ نہ تو اپنے جذبات کو ظاہر کر سکتی ہے اور نہ ہی اس کی حالت زار اور دلی کیفیات کو گھر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں کیوں کہ "قدسیہ" خاندان کا نہایت اہم اخلاقی مسئلہ تھیں"، انھیں اخلاقی اور سماجی دباؤ کے سبب قدسیہ کی حیثیت ایک زندہ لاش کے علاوہ کچھ نہیں، آخر وہ کس کے لیے سنگار کرے، جب کہ اسے دیکھنے والا ہی کوئی نہیں، عصمت قدسیہ کی بیچارگی اور ذہنی کشمکش کی ترجمانی نفسیاتی انداز میں کرتی ہیں۔

نیم پاگل عورت "بوا" سے زیادہ قریب آنے کے بعد قدسیہ بیگم کچھ مزید سوچنے پر مجبور ہوتی ہے دراصل اس کی تبدیلی کا محرک "بوا" ہی بنتی ہے، بقول مصنف: "وہ (قدسیہ) اپنے خوابوں کی دنیا بنا کر ایک چھوٹی سی جھری کھولنا چاہتی۔ مگر ناسمجھ انسان اجازت نہیں

---

[1] دل کی دنیا ص ۹۷

دیے کیوں کہ وہ ان کے یقین میں رخنہ ڈالنا چاہتی ہے پھر کیا ہوتا ہے ان کا سارا یقین چکنا چور کر کے منہ موڑ لیتی۔ ان میں اتنی ہمت بھی تو نہ تھی کہ بوا کی طرح پاگل ہو جائیں ان سے بھی لوگ ڈرنے لگتے۔ "[۱]

قدسیہ کا اپنے ماموں زاد بھائی (جو دور بھی لگتا تھا) سے دلچسپی لینا عین فطری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شبیر میاں کے گھر میں داخل ہوتے ہی قدسیہ کے چہرے کی رنگت بدلنے لگتی ہے، اسے سکون ملتا ہے۔ نعتیں پڑھنے کی فرمائش کرنا اور پھر آنسو بہانا، قدسیہ کی محبت اور بیچارگی کا ملا جلا روپ ہے۔ "قدسیہ کو بچپنے سے ہی عشق تھا شبیر میاں سے۔ مگر مرگھلا ادھگھا ہوا عشق کہ کبھی چھوٹی انگلی بھی نہ چھوائی۔" شبیر میاں سے تعلقات بڑھنے کے ساتھ ہی ساتھ قدسیہ کے اندر خود اعتمادی اور بغاوت کا جذبہ بھی بتدریج بڑھتا ہے۔ گھر کی بزرگ عورتوں کو شبیر کے زیادہ آنے جانے اور ہنس بول کر باتیں کرتے دیکھنا بھی گوارہ نہیں۔

قدسیہ کا ترقی پسندانہ اقدام ظاہر کرنے میں عصمت کامیاب ہیں۔ جس وقت قدسیہ کھل کر ایسے سماج اور ایسی دنیا پر لعنت کرتی ہے: "جوتی پر ڈالوں اس دنیا کو دس برس سے جوانا مرگ مجھے رُلا رہا ہے۔ اے دنیا کچھ نہیں کہتی۔ "[۲]

قدسیہ کا یہ جملہ رجعت پسند ذہنیت پر ایک بھرپور اخلاقی تمانچہ ہے۔ جہاں مردوں کو موردِ الزام ٹھہرانے کے بجائے، صرف عورتوں کا استحصال کیا جاتا ہے۔ اب اس کے اندر چھپی ہوئی عورت فرسودہ رسومات، بیجا پابندی اور رجعت پسندانہ ذہنیت کے خلاف بغاوت کر دیتی ہے۔ یہاں عصمت نے قدسیہ کے کردار کے ذریعہ یہ ظاہر کرنے

---

[۱] دِل کی دنیا ص ۲۸

[۲] ایضاً ص ۸۵

کی کوشش کی ہے کہ عورتیں ہی سماج سے ایسی مہلک رسومات، روایات اور ذہنیت کو تبدیل کر سکتی ہیں۔ جب تک وہ اپنے حقوق کی لڑائی خود نہیں لڑیں گی، اُن پر سماج اسی طرح مسلط رہے گا۔

قدسیہ بیگم کے اندر شبیر میاں کا حقیقی عشق اس حد تک حلول کر جاتا ہے کہ قدسیہ میں بت نئی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ عصمت قدسیہ کے گوناگوں پہلوؤں کو بخوبی اجاگر کرتی ہیں: "اب وہ راشد الخیری کی صبح غم اور شام زندگی پڑھ کر ہچکی باندھنے کے بجائے مثنوی زہر عشق چھپا کر پڑھا کرتیں اور راتوں کو گھنٹوں صحن میں ٹہلا کرتیں۔"[1]

یہ کیفیت علامت ہے عشق و محبت کی ایک منزل کی۔ اس کے علاوہ سنگار کرنا، رنگین کپڑے زیب تن کرنا، صبح کی نماز قضا کرنا، شبیر میاں سے گھنٹوں چپکے چپکے باتیں کرنا، گھر کی عورتوں کی تنبیہہ کرنے پر کھل کر جواب دینا۔ یہ وہ ساری علامتیں ہیں جو قدسیہ کے کردار میں چار چاند لگا دیئے ہیں۔ قدسیہ کا کردار ہمارے معاشرے کے مظالم اور سرگرمیوں سے ابھرنے والا کردار ہے جس میں زندگی ہے۔ شبیر میاں کے داخلے پر پابندی لگنے کے بعد قدسیہ افسوس نہیں کرتی۔ بلکہ اس کا باغیانہ جذبہ شدت اختیار کر جاتا ہے۔ اس کی جھنجھلاہٹ کئی موقع پر دیکھی جا سکتی ہے جو زندہ کردار ہونے کی دلیل ہے۔ قدسیہ اپنی نانی سے مخاطب ہے۔

"تمھارے اوپر بوجھ بن گئی ہوں تو مجھے زندہ دفن کرا دو۔ کتے کی موت کیوں مارنا چاہتی ہو۔۔۔۔۔۔۔

ہاں دماغ خراب نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا۔ انسان ہوں پتھر نہیں۔ پندرہ برس کی عمر میں مجھے بھاڑ میں جھونک دیا، سہاگ کی مہندی بھی پھیکی نہ

---

[1] دل کی دنیا ص ۵۸

پڑی تھی کہ سات سمندر پار چلا گیا۔ وہاں اسے سفید ناگن نے ڈس لیا۔ پر یہ تو بتاؤ میں نے کیا قصور کیا تھا۔ کسی سے دیدے لڑائے تھے۔ کسی سے مار کی تھی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ میں نے خدا کے حضور میں کونسی گستاخی کی تھی کہ مجھے سزا ملی۔ اور وہ کمینہ عیش کر رہا ہے۔ "[1]

یہ ہیں قدسیہ کے جذبات و دلی کیفیات جس کی ترجمانی عصمت نفسیاتی اور حقیقی پیرائے میں کرتی ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ قدسیہ بیگم کے جنسی جذبات کی تصویر کشی جا بجا دکھائی دیتی ہے۔ غصہ کی حالت میں جب قدسیہ اپنے آپ میں نہ ہو کر بل کا بٹہ سر سے اونچا اٹھا کر گھر والوں کو خبردار کر رہی ہے۔ اس وقت شبیر میاں نے بڑے اطمینان سے اپنے دونوں ہاتھوں سے قدسیہ کے شانے کو پکڑا ہی تھا کہ "ان کے ہاتھ بے بس ہو کر نیچے گر گئے مگر انھوں نے شبیر کی آنکھوں میں دیکھا! اس وقت تو وہ بہشت بریں سے بھی لوٹ آئیں۔ آنکھیں موند کر وہ تیورا کر ان کے سینہ پر گر پڑیں۔ "[2]

یہاں عصمت نے جنسی جبلت کے فلسفہ کو اجاگر کیا ہے۔ دس برس بعد کسی مرد کے جسم سے قدسیہ کا جسم مس ہونے سے اسے کتنا سکون محسوس ہو رہا ہے۔ عصمت نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جنسی جبلت فطری ہے جسے کسی طرح رد کا نہیں جا سکتا ہے۔ اور اسی پیاس کو بجھانے کے لیے وہ سماج کے بندھن کو توڑ کر شبیر سے شادی کر لیتی ہے۔ قدسیہ ایک بچی کو جنم دے کر، اسے رجعت پسند ماحول سے الگ ترقی پسند فضا میں پرورش کرتی ہے۔ یہاں عصمت ایک پڑھی لکھی ترقی پسند ماں کے فرائض پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ظاہر ہے ماں کی آغوش ہی بچے کا پہلا اسکول ہوتا ہے۔

---

[1] دل کی دنیا ص ۹۵/۹۶

[2] ایضاً ص ۱۰۱

مجموعی طور پر قدسیہ بیگم کے کردار میں زندگی کی حرارت محسوس کی جاسکتی ہے جو مصائب سے نبرد آزما ہوکر فرسودہ رسم و رواج اور روایات کے علاوہ مذہبی اصولوں کے خلاف صدائے احتجاج ہی بلند نہیں کرتی بلکہ شبیر کے ساتھ شادی کرلینا اس کی زبردست کامیابی ثابت ہوتی ہے۔ عصمت چغتائی نے قدسیہ کے ذریعہ سماج کی لاکھوں لڑکیوں کے کرب اور ذہنی انتشار کی عکاسی کے ساتھ ہی ساتھ ان میں خود اعتمادی اور اپنے حقوق کی لڑائی کا جذبہ پیدا کیا ہے جہاں رجعت پسند طبقہ ہمیشہ سے عورتوں کا استحصال کرتا چلا آرہا ہے۔

عصمت نے مرکزی کردار کو ابھارنے کے لیے نیم پاگل 'بوا' کے کردار کو ابھارا ہے 'بوا' کا کردار اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ اس کے ساتھ ضرور ناانصافی کی گئی ہے اس کی زندگی کا المیہ بوا کے کردار میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جو غازی میاں کی دیوانی ناچتی گاتی آزاد گھومتی پھرتی ہے۔ اس کی بے راہ روی کو دیکھتے ہوئے ایک مولوی صاحب اسے سمجھاتے ہیں۔ " بغیر مرد کے عورت کی عزت محفوظ نہیں رہتی۔ "[1] اس نصیحت پر بوا کی غازی میاں سے عقیدت اور روحانی لگاؤ کو دیکھا جاسکتا ہے جب وہ مولوی صاحب سے کہتی ہے: " ہمرا مرد موجود ہے۔ تمہرے باپ کا باپ --- مُئی پہیلے تو تمہری ڈاڑھی ماں آگی لگائی دیہے۔ "[2]

بوا کا کردار معاشرے کی ان لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جو سماجی ناانصافی کا شکار ہوکر اپنا دماغی توازن کھو بیٹھتی ہیں مگر ان کے عشق کا جذبہ خواہ کسی صورت میں کیوں نہ ہو مرتے دم تک باقی رہتا ہے۔

---

[1] دل کی دنیا ص ۳۳

[2] ایضاً ص ۳۳

تیسرا کردار شبیر میاں کا ہے جو شرافت کا پیکر ہے۔ شرافت اور پرانی قدروں کا پاس رکھنے کے باوجود اسے مختلف مراحل سے گذرنا پڑتا ہے۔ بالآخر ساری روایت کے خلاف ورزی کرتے ہوئے وہ ترقی پسندانہ اقدام کر گذرتا ہے پھر بھی سماج کا خوف طلاق بل پاس ہونے کے بعد ہی ختم ہوتا ہے۔ عصمت نے کرداروں کے افعال وافکار اور ان کے مخصوص رجحان کو بڑے فنکارانہ چابکدستی سے نمایاں کیا ہے۔

شبیر اور قدسیہ بیگم سے جنمی بچی اپنے والدین کی سرگذشت سننے کے بعد بیحد خوشی محسوس کرتی ہے۔ جس کے ذہن وشعور پر ترقی پسندانہ نظریہ غالب ہے۔ عصمت نے بچی کی زبانی ہی اس افکار ونظریات کی ترجمانی کی ہے: "میں تو سمجھتی ہوں کہ جو امی اور ابو نے کیا وہی کرنا چاہیئے تھا یہ میری خوش قسمتی ہے کہ میں ان کی محبت کا پھل ہوں۔"[1]

ناولٹ کے دوسرے کردار رجعت پسند ذہنیت کے عکاس ہیں عصمت نے اُن کی جہالت توہم پرستی اور نام نہاد سماجی اور مذہبی اصولوں پر زبردست طنز کیا ہے۔

کل ملا کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ "دل کی دنیا" کے سارے کردار متوسط مسلم گھرانے کی جیتی جاگتی تصویر ہیں۔ جہاں اس کے افکار ونظریات کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی گئی ہے۔

زبان وبیان میں عصمت اپنا ثانی نہیں رکھتیں۔ ان کو زبان پر دسترس حاصل ہے۔ "دل کی دنیا" کی زبان ہمارے معاشرے میں روزمرہ بولی جانے والی زبان ہے۔ عورتوں میں عام بولے جانے والے فقرے، محاورے کو مخصوص لب ولہجے کے ساتھ بیان کیا ہے۔ کرداروں کی اپنی زبان ہے۔ بوا کی دیہی علاقہ میں بولی جانے والی اودھی بولی ناولٹ میں چاشنی عطا کرتی ہے۔ اسلوب سادہ سلیس مگر دلکش ہے۔

---

[1] دل کی دنیا ص ۱۳۶

تکنیک کے لحاظ سے بھی اس کی اہمیت خاصی ہے مصنف نے پوری کہانی ایک
کمسن لڑکی سے کہلوائی ہے۔ جس میں ناولٹ کی جھلک محسوس ہونے لگتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ
کہانی کہنے والی لڑکی کا کردار خود عصمت کا اپنا کردار ہو، جن کے ذریعہ انھوں نے اپنے
بچپن میں پیش آنے والے واقعہ کو ناولٹ کے روپ میں پیش کیا ہو۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دل کی دنیا اپنے عہد کے مسلم معاشرے میں پھیلی
برائیوں، رسومات، روایات کے خلاف ترقی پسند نکرو نظر کی بھرپور غمازی کرتی ہے۔ اپنے
معاشرے کی ان لڑکیوں کی زندگی جو ازدواجی رشتہ میں بندھ جانے کے بعد بھی کنواریوں
سے بھی بدتر زندگی گذارتی ہیں۔

پلاٹ سادہ اور منظم ہے۔ کردار نگاری کے لحاظ سے مصنف نے مرکزی کردار کی ذہنی
کیفیات و دلی جذبات کے ساتھ ساتھ اس میں پیدا ہوئے ترقی پسندانہ اقدام کی تصویر
کشی بڑے دلآویز پیرائے میں کی ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر مصنف نے اپنی فنی صلاحیت
کو بڑی پیچیدگی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ دراصل یہ ناولٹ ترقی پسندانہ نظریے کی
توضیح کے ساتھ ہی ساتھ نئی قدروں کا خیر مقدم کرتا ہے۔ اردو ناولٹ کے ارتقا میں "دل
کی دنیا" کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

مجو بھیا

"مجو بھیا" (۱۹۶۱) ناولٹ ہند و پاک کے موقر رسائل کی زینت طبع بننے کے
بعد نصرت پبلشرز سے ناولٹ کے مجموعہ کی شکل میں اشاعت پذیر ہوا۔ ظاہر ہے
ناولٹ کے فن سے واقفیت نہ ہونے کے سبب بعض ناقدین مجو بھیا کا شمار طویل افسانوں
اور ناولوں میں کرتے ہیں۔ جبکہ کچھ حضرات اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھتے ہیں۔
ناولٹ کا مصنف خود اسے ناول ہی تسلیم کرتا ہے۔ مگر غور کرنے پر اس امر کی
نشاندہی ہو جاتی ہے کہ اس میں وہ سارے لوازمات موجود ہیں جو ایک ناولٹ کے لیے
ضروری قرار پاتے ہیں۔

قاضی عبدالستار کے ناولٹوں کا پس منظر جاگیردارانہ تہذیب کی شکست وریخت ہے یا دوسری نوعیت کے ناولٹ تاریخی پس منظر کے ہیں۔ زیر بحث ناولٹ کا پس منظر زمیندار طبقے کی زندگی ہے۔ انھوں نے آزادی کے قبل کے زمیندار طبقے کی زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ (اقتدار کا مسئلہ) اور اس کے مخصوص گوشوں کو ایک مختصر کینوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر راقم الحروف 'مجو بھیا' کو باقاعدہ ناولٹ تسلیم کرتا ہے۔

ناولٹ کی کہانی کا تانا بانا مان پور اور لگراوان گاؤں کے کینوس پر منحصر ہے۔ مجو بھیا اپنے باپ کے انتقال کے بعد ان سارے ارمانوں کو پورا کرتا ہے جو باپ کی حیات میں ممکن نہیں تھا۔ جسمانی ورزش اور گھوڑے کی سواری اس کا محبوب مشغلہ ہے۔ گاؤں میں خاتمۂ زمینداری کے بعد ظلم و ستم اور بے راہ روی جس قدر بڑھتی ہے، اسی ماحول میں مجو بھیا کے کردار کا ارتقا ہوتا ہے۔ بہت جلد مجو بھیا کے گرد ایک ایسا حلقہ بن جاتا ہے، جو مجو بھیا کے لیے ہر قربانی دینے کے لیے تیار رہتا ہے۔ جسمانی قوت، دولت اور اخلاق کے باعث وہ گاؤں کا چودھری بن جاتا ہے اور بہت جلد اس کے اندر چھپی خواہشات اس کی بدنامی کا محرک بنتی ہیں۔ مگر مجو بھیا اپنی عزت اور اقتدار کو بچائے رکھنے کے لیے ان افراد کا قصہ ہی تمام کرا دیتا ہے جو اس کی عزت پر بدنما داغ بن سکتے تھے۔

پلاٹ سادہ مگر منظم ہے۔ پلاٹ اس قدر کسا ہوا ہے کہ کہانی ٹوٹنے نہیں پاتی یا کسی طرح کا جھول محسوس نہیں ہوتا۔ واقعات کو بڑی فنی چابکدستی سے پیش کیا گیا ہے۔ قصہ پن، تجسس اور وحدت تاثر کی چاشنی کے ساتھ ہی ساتھ ماحول اور فضا کی عکاسی فطری انداز میں کی گئی ہے۔ 'مجو بھیا' کا پلاٹ، ناولٹ کے پلاٹ پر بھرپور اترتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کا سوال پیدا ہوتا ہے، ناولٹ کے سارے کردار معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں جس میں ماحول، فضا اور تہذیب کی عکاسی اس میں کی گئی

ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار مجو بھیا کا ہے۔ جس کے محور پر پورا ناولٹ گردش کرتا ہے۔

مجو بھیا، اپنے باپ کی عدم موجودگی کے باعث تعلیم سے دلچسپی نہ لیتے ہوئے اپنے گاؤں کے ہم عمر لڑکوں کی طرح اکھاڑے میں پہلوان بننے اور گھوڑے کی سواری وغیرہ میں خاصی رغبت رکھتا ہے باپ کے آنے کے بعد وہ قرآن شریف کا حفظ اس قدر کر لیتا ہے کہ اپنے والد کی ناراضگی کے موقع پر قرأت و مخرج کی غلطی نہ ہونے کی وجہ سے باپ کے غصہ کو ٹھنڈا کر دیتا ہے۔ باپ کے مرتے ہی وہ اپنی خواہشات آزادانہ ماحول میں پوری کرتا ہے۔ اکھاڑے کے لیے اچھی زمین ہموار کرنا اور اچھے گھوڑے کی سواری، اس کا محبوب مشغلہ بن جاتا ہے۔ مجو بھیا کے کردار کی نشوونما میں ماحول کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مسجد میں پیش امامی کرنے والا مجو جس کی نگاہ کنواری لڑکیوں سے بھی بچتی تھی۔ دوستوں اور خراب ماحول سے اس قدر متاثر ہوتا ہے کہ وہ اب مسجد کا شریف امام ہی نہیں رہتا، بلکہ گاؤں کے ہر معاملہ میں اس کا دخل رہنے لگتا ہے۔ قتل، خون ریزی، عورت کی عصمت پر ڈاکہ، چوری غرض کہ ان کے غیر قانونی کام انجام دینے کے لیے اس کے پاس جاں نثاروں کی کمی نہیں۔ تھانہ دار، حکام اور اس کی ظاہری ہمدردی کے باعث پورے گاؤں میں کیا پورے قرب وجوار میں مجو کی طوطی بولنے لگتی ہے۔ ناولٹ نگار نے "مجو" کے کردار کے توسط سے زمینداری ٹوٹنے کے بعد کے زمیندار لڑکوں کی بے راہ روی کو حقیقی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ جہاں شرفاء بھی ماحول کے زیروبم سے متاثر ہو کر اپنا تہذیبی ورثہ دوسری شکل میں ظاہر کرتے ہیں۔

قاضی عبدالستار نے مجو کی دلی خواہشات اور جنسی جذبات کو بھی نمایاں کیا ہے۔ للّی سے جنسی تعلقات قائم کرنے کے بعد دوسری لڑکی جو للّی سے زیادہ خوش رو اور خوبصورت ہے، اسے اپنے قریب پا کر للّی کو نظر انداز کرنا عین نفسیاتی ہے۔ مجو بھیا کی برہمگی کو ناولٹ نگار نے بڑے حقیقی انداز میں پیش کیا ہے۔ مجو للّی کو ڈانٹتے ہوئے تاکید کرتا ہے: "ہاں... دفعان ہو جاؤ... .... مجو بھیا کی دہاڑ نے دالان ہی میں

للّی کو ڈس لیا وہ کھڑی ہو گئی۔ مجو بھیا نے اپنی دھنی ایسا ہاتھ اس کے کندھے پر رکھ دیا اور ایسے لہجے میں بولے جیسے داروغہ کسی عادی مجرم کو تاکید کر رہا ہو۔ "اگر یہ بات کسی سے کہدیا تو اچھا نہیں ہوگا!" ...... دور ہو جا حرامزادی ...... بدمعاش ...... نہیں تو بوٹی بوٹی کٹوا کے پھینکوا دوں گا۔" [1]

پنڈت درگا سہائے کے گھوڑے کی تعریف کرنے کے بعد، نیز پنڈت جی کا طنزیہ جملہ سننے کے بعد مجو کے دل پر جیسے کسی نے نشتر لگا دیا ہو، اس کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے ہوئے ناولٹ نگار مجو کی دلی کیفیات کی ترجمانی بڑے نفسیاتی ڈھنگ سے کرتا ہے:

"مجو بھیا پر جیسے گرگری کا انگارہ اچھل کر گر پڑا ہو، ان کی دونوں بھوئیں اچک کر ایک دوسرے سے مل گئیں۔ ہونٹ پھڑکنے لگے۔ رنگ اڑ گیا۔ ..... ایک فصل میں ایک کھیت کا لہسن بتیس سو کا بیچتا ہوں۔ پنڈت جی کہتے کہتے ان کی آواز بھرا کر دب گئی۔" [2]

مجو کے ضمیر پر زبردست طنز کرنے پر ہی اس کی دنیا سونی ہو جاتی ہے اور وہ انتقاماً اپنے نوکروں اور بہی خواہوں کے ذریعہ پنڈت کا گھوڑا چوری کرا لیتا ہے۔ گھوڑے کی چوری کا راز اور چندہ سے جنسی تعلقات کے نتیجے میں پیش آنے والے حادثہ کی وجہ سے، مجو للّی کا خون کر دیتا ہے اور اپنے اقتدار و عزت کو قائم رکھتا ہے۔ ناولٹ کے دوسرے کردار دراصل مرکزی کردار کی نشو و نما کے لیے تخلیق کیے

---

[1] مجو بھیا (غبار شب) ص ۹۴/۹۳

[2] ایضاً ایضاً ص ۸۱/۸۰

گئے ہیں۔ للی، چندہ اور تراب کے کردار بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ للی کے کردار میں زندگی پائی جاتی ہے۔ جو اپنی جگہ دوسری عورت کو دیکھنا گوارہ نہیں کرتی، یہی وجہ ہے کہ مجّو سے انتقام لینے کی غرض سے گھوڑے کی چوری کا معاملہ تھانے تک پہونچا دیتی ہے۔ مصنف نے للی کے کردار کے ذریعہ عورت کی محبت اور اس کے انتقام کی سچی تصویر کشی کی ہے:

"للی نے قلعی دار سینی میں کرکری بریوں کے پرت جمائے ان پر کھل کے کبابوں کا گلدستہ رکھا۔ لہنگے میں بھنور بناتی ہوئی سینی اٹھاتی ہوئی چلی۔ مجو بھیا کی ڈیوڑھی میں اس کا دل دھڑکنے لگا۔ آپ ہی آپ۔۔۔ مگر وہ چلی گئی۔۔۔۔۔۔ تیسرے دروازے کا پٹ کھلا تھا۔ اس میں قدم رکھتے ہی چندہ اپنی قمیص درست کرتی ہوئی مجو بھیا کی گود سے اٹھ پڑی۔ للی کو ایسا لگا جیسے سکر دمہتر نے اپنی ٹولیا اس پر الٹ دی ہو، وہ بھاگنا چاہتی تھی۔ لیکن جیسے کسی نے پیروں میں کیلیں ٹھونک دی ہوں۔ وہ مجسمے کی طرح نصب ہو کر رہ گئی۔ اسی پلنگ پر اسی پھولدار بستر پر یہی مجو بھیا مجھے چومتے چومتے نڈھال کر دیتے تھے اور آج اسی پلنگ کے اسی پھولدار بستر پر "کلموہی" "چندہ بیٹھی اس کی چھاتی پر مونگ دل رہی تھی۔۔۔۔۔۔ برائی کے لیے ایک چندا ناس ہیں۔۔۔۔ گرادان گھوڑا۔۔۔" [1]

للی کے کردار کی نشو و نما عین فطری ہے جسے محبت اور انتقام لینے کی وجہ سے جان گنوانی پڑتی ہے۔ بقیہ دوسرے کردار مجّو کی شخصیت، افعال و حرکات کے گوناگوں پہلوؤں

---

[1] مجو بھیا داغبار شب ص ۹۲/۹۳

کو اجاگر کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔

مجموعی طور پر ناولٹ کے سارے کردار ہماری زندگی کے جیتے جاگتے افراد معلوم پڑتے ہیں۔ کرداروں میں عمومیت پائی جاتی ہے۔ ہندوستان کے ہر گاؤں میں مجّو بھیا کے کردار کا چلتا پھرتا پیکر دیکھا جا سکتا ہے۔ قاضی عبدالستار کو کردار نگاری کا سلیقہ معلوم ہے۔

زبان و اسلوب کے لحاظ سے یہ ناولٹ خاص اہمیت رکھتا ہے "قاضی عبدالستار کی شناخت، ان کا اپنا رنگ اور اسلوب ہے" ۔۱؎ ان کا مخصوص طرز نگارش مجّو بھیا میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ناولٹ کی زبان، کردار اور ماحول سے مطابقت رکھتے ہیں نچلے طبقے کے کرداروں کے مکالمے میں مقامی بولیوں اور اودھی کا استعمال ناولٹ کو حقیقی جامہ پہنا دیتا ہے۔ زبان سادہ سلیس اور عام فہم ہے، مگر جملوں کی ساخت اور تراکیب بڑے معنی خیز ہے۔ ان کے یہاں الفاظ کی بڑی اہمیت ہے۔

کل ملا کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ 'مجّو بھیا' اپنے سماجی زندگی کے اقتدار کے مسئلہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ انھوں نے اپنے مشاہدہ اور تخلیقی قوت سے پلاٹ اور کرداروں میں ہم آہنگی کے ساتھ زبان و بیان اور فن و تکنیک کا فنکارانہ ثبوت دیا ہے۔ آزادی سے قبل کی زوال آمدہ اودھ کی تہذیب کو تخیل کی چاشنی دے کر اصل مسئلے کو نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے دیہی سماج کا نقشہ بڑی عمدگی اور فنی چابکدستی سے اجاگر کیا ہے، دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جسمانی اور مالی کمزوری والا کسان گاؤں میں جاگیردارانہ و زمیندار کا پھنپھوٹے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جس جرائم کا اظہار ناولٹ میں کیا گیا ہے آج اس سے زیادہ ترقی یافتہ شکل میں، شہروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ خبریات نگاری اور واقعات نگاری ناولٹ کے فن سے تجاوز کر جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس پر دیہی زندگی کی رپورٹنگ ہونیکا گمان ہونے لگتا ہے۔

بہر حال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ "جو تبھیا" کا اردو ناولٹ کے ارتقاء میں مخصوص مقام ہے۔

دو بوند پانی

" دو بوند پانی " خواجہ احمد عباس کا ہی نہیں بلکہ اردو کا اہم ناولٹ ہے، اردو کے نقادوں نے اس کا شمار ناول کے زمرے میں کیا ہے۔ مگر راقم الحروف کا خیال ہے کہ یہ پوری طور پر ناولٹ کہلانے کا مستحق ہے، کیوں کہ عباس نے راجستھان کی زندگی میں پانی کی قلت جیسے اہم مسئلہ اور اس کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ راجستھان کے چھوٹے سے کینوس پر کچھ مخصوص کرداروں کے سہارے عباس نے اس مسئلہ کی ترجمانی کی ہے۔ کہانی کا تانا بانا بنتے وقت وہ ناولٹ کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ مسئلے کو ابھارنے کے لیے انھوں نے واقعات اور کرداروں کو فنی اور حقیقی انداز میں پیش کیا ہے۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی بنا پر 'دو بوند پانی' کو ناولٹ کے زمرے میں رکھا جا رہا ہے۔

یہ ناولٹ حکومت ہند کی ایما پر فلمانے کے لیے لکھا گیا تھا۔ شاید اسی لیے عباس کی دوسری تخلیقات کی مانند اس ناولٹ پر ان کا مخصوص سیکولر رجحان غالب ہے، جہاں وہ قاری کو قومی و ملکی جذبہ کے ساتھ ہی ساتھ بھائی چارگی اور اخوت کا پیغام دیتے ہیں۔

راجستھان کے ریگزاروں پر واقع بھارتیہ گاؤں، بھائی چارگی اور قومی اتحاد و سالمیت کی زندہ مثال ہے۔ پانی کی قلت کے سبب وہاں کے عوام کو بڑی جانفشانی کرنی ہے۔ اس مسئلہ کے حل کے لیے حکومت ہند کی طرف سے وہاں ایک نہر کے ذریعہ بھارتیہ گاؤں کی ساری پریشانی ظاہر کی جاتی ہے، اور ایک منصوبہ کے تحت نہر نکالی جاتی ہے جس کی وجہ سے پانی کا مسئلہ ہی نہیں حل ہوتا، بلکہ اس ریتیلی زمین کو سرسبز کرنے کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ بالخصوص نہر کی اہمیت و افادیت پر انجینیر کول کی تقریر

کا تاثر سامعین کے ذہن و شعور کی گہرائیوں کو چھولیتا ہے۔ اور گنگا سنگھ جذبات سے سرشار دوسرے روز ہی نہر کھودنے کے لیے کوچ کر جاتا ہے۔ والد، بیوی اور گاؤں کے عوام بڑے جوش و خروش کے ساتھ اسے مقصد میں کامیاب ہونے کے لیے رخصت کرتے ہیں۔ اسی لیے گنگا سنگھ کا باپ گھر میں ایسی بہو لانا چاہتا ہے جو خوب صورت ہو یا نہ ہو، پر دو گھڑے پانی ضرور بھر کر لا سکے، ایک گھڑا اپنے لیے اور دوسرا اس چھوٹے سے کھیت کے لیے۔

گنگا سنگھ اس ناولٹ کا ہیرو ہے جسے اپنی بیوی سے بے حد محبت ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی بیوی کی جدائی برداشت نہ کر پانے کے سبب تلوار کے بہانے گھر (گاؤں) واپس آجاتا ہے۔ اس کی واپسی پر اس کے بوڑھے باپ کی ناراضگی کے علاوہ اس کی بیوی، گنگا کی واپسی کے رنج و ملال میں افسردہ ہو جاتی ہے اور گنگا کو ایک کہانی سنا کر غیرت دلاتی ہے۔ بیوی کے اس رویہ سے گنگا شرمسار ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کی رگوں میں بہنے والا راجپوتانہ خون ایک نئے عزم و ولولے کے ساتھ مانند فرہاد مستحکم ارادہ کر لیتا ہے کہ اب نہر بھارتیہ گاؤں تک نکال کر ہی واپس آؤں گا۔

گوری اپنی انگلیوں پر ضرب لگا کر نکلنے والے خون سے تلک لگا کر، اپنی فطری خواہشات کو بالائے طاق رکھ کر، یہ وعدہ لیتی ہے کہ تمھیں اس وقت تک گھر واپس نہیں لوٹنا ہے، جب تک نہر بھارتیہ گاؤں تک نہ پہنچ جائے۔ گنگا کی بہن سونکی بحالتِ مجبوری پانی بھرنے گاؤں سے کافی دور جاتی ہے۔ جہاں اس کی عزت منگل سنگھ لوٹ لیتا ہے۔ اپنی عصمت لٹ جانے کی وجہ سے وہ خودکشی کا ارادہ کر لیتی ہے۔ مگر راجستھان نہر کا انجینئر کول اسے بچالیتا ہے۔ گنگا سنگھ بہن کی عزت لٹ جانے کی خبر سننے کے بعد اپنا غم غلط کرنے کے لیے شراب کا سہارا لینا چاہتا ہے، مگر انجینئر کول کے سمجھانے پر گنگا راہِ راست پر آجاتا ہے۔ اس کے جذبات کو راحت دینے کے لیے سونکی سے شادی

کرلیتا ہے۔ اسی اثنا میں چٹان توڑنے کے لیے ڈائنا مائٹ لگاتے وقت گنگا کی موت ہو جاتی ہے۔ نہر کا کام مکمل ہونے پر انجینئر اس کی بیوہ بیوی کو اپنے ساتھ لاکر نہر کا افتتاح گنگا سنگھ کے لڑکے جمنا سنگھ سے کراتا ہے۔۔۔۔ گوری کو نہر سے بہتے پانی میں اپنے شوہر کا خون نظر آنے لگتا ہے۔ پلاٹ سادہ ہے۔ قاری کی توجہ برقرار رہتی ہے۔

گنگا سنگھ ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جسے مثالی کردار بناتے بناتے عباس نے معاشرہ کا ایک عام انسان بنایا ہے۔ گنگا سنگھ اپنے عزم وارادے پر کاربند ہونے والا ادا چھوت ہے۔ اپنے مستحکم قوت ارادی اور وعدے کی تکمیل، گھر بار، نئی نویلی دلہن اور ضعیف باپ کو خیر آباد کر کے محنت اور مشقت کے ساتھ اپنی جان کی بازی لگا دیتا ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ فرہاد نے شیریں کو پانے کے لیے نہر تیار کی تھی۔ ٹھیک اسی طرح گنگا گوری کو دیے گئے بچن کو پورا کرنے کے لیے نہر تیار کر اپنی جان دیتا ہے۔ گنگا کے کردار کو تعمیر کرتے وقت عباس نے اس کے عزم اور گوری کی محبت کے ملے جلے جذبات کو حقیقی پیرائے میں پیش کیا ہے۔ نہر کا کام اچانک رک جانے پر گنگا کول سے کہتا ہے۔ "اب کیا ہوگا"؟ کول کے جواب سے اسے ایسا لگا کہ اس کی تمنائیں خاک میں مل جائیں گی۔ مگر کول کی دوسری تجویز جو موت کے منھ میں جانے کے برابر ہوتی ہے، کے جواب میں گنگا کا یہ کہنا کہ "تو یہ کام، میں کروں گا صاحب" اور کول کے سمجھانے پر کہ "گنگا، تم اکیلے کیا کر سکتے ہو گنگا کی آنکھوں سے ایک بھیانک عزم کی چمک ابھر آئی اور اس نے ایک ایک لفظ کو تولتے ہوئے کہا۔ "میں وہی کروں گا جو فرہاد نے کیا تھا۔" [1]

---

[1] دو بوند پانی ص ۱۳۱/۱۳۰

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ گنگا کا کردار مثالی ہوتے ہوئے بچا لیا گیا ہے ورنہ اتنے عزم اور گوناگوں خصوصیات کے افراد ہمارے معاشرے میں کم ہی نظر آتے ہیں۔ بیوی کی محبت میں کام چھوڑ کر واپس آ جانا حقیقت پر مبنی ہے۔

ناولٹ کا دوسرا اہم کردار انجینیر کول کا ہے۔ جس کے اندر حب الوطنی کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ راجستھان کے عوام میں نہر کی اہمیت اور افادیت پر کی گئی تقریر قابلِ توجہ ہے:

"راجستھان نہر پنجاب کی ندیوں کے فالتو پانی سے راجستھان کے ریگستانی علاقوں کی پیاس بجھائے گی۔ جہاں آج سوکھی بنجر دھرتی ہے۔ وہاں کل پانی کی ریل پیل ہو گی اور پھر اسی زمین سے اناج اُگے گا۔ .... میں تو یہ نہر بنانے کشمیر سے یہاں آ گیا ہوں مگر تم میں سے بہت سے اپنے گاؤں سے سو دو سو میل چل کر نہیں آئے یہ نہر تمہارا مستقبل ہے۔ اسے تم نہیں بناؤ گے تو پھر کون بنائے گا۔؟ میں تم سے یہ سوال کر رہا ہوں تم سے تم سے، تم سے ... اور تم سے۔"[1]

کول کی جوشیلی تقریر سے جہاں کچھ لوگوں نے صرف اسے سرکار کا پروپیگنڈہ سمجھا، وہیں گنگا سنگھ، اس کے گھر والے اس مسئلہ کو سمجھتے ہوئے اس چیلنج کا مقابلہ کرنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ ایک باصلاحیت انجینیر علاوہ کول کے کردار میں وہ انسانی خوبیاں پنہاں ہیں جو انسان دوستی کا محرک ہیں۔ دوسرے مواقع پر بھی اس کی مختلف النوع خصوصیات ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ انسانی اقدار کو زندہ رکھنے اور گنگا سنگھ کو بُرے فعل سے روکنے، پھر اس کی بہن سونکی جس کی عصمت لٹ چکی ہے،

---

[1] دو بوند پانی (ہندی ایڈیشن) ص ۳۸

سے شادی کرنا، اس کے افعال و اعمال کی عکاسی کرتا ہے مگر بیسویں صدی میں کم ہی ایسے انسان ملتے ہیں جن میں یہ تمام خوبیاں موجود ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اتنی قربانی دینے والے کول کے کردار پر بھی مثالیت حاوی رہتی ہے۔ ان دو مخصوص کرداروں کے علاوہ گوری اور سونکی کے کردار بھی قابل توجہ ہیں۔ گوری، راجپوت عورت کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ اپنے شوہر کو نہر بنانے کے لیے بجو نتی بھیجنا اور اس کی واپسی پر اس کے تاثرات فطری ہیں۔ گوری اپنی ناراضگی کا اظہار ایک کہانی کے توسط سے کراتی ہے۔

عباس نے ایک راجپوت بیوی کے تاثرات کی ترجمانی حقیقی انداز میں کی ہے۔ گوری، ایک نئی نویلی دلہن سے بڑھ کر ایک راجپوت عورت ہے۔ جو اپنی عزت کے واسطے جھکنا نہیں چاہتی بلکہ عزت اور خاندانی وقار کے لیے اپنی تمام خواہشات کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ اپنی تمناؤں کو ترجیح نہ دے کر انسانی اقدار کو فوقیت دینا اس کے کردار کو زندگی عطا کرتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ گوری کو کچھ نہیں ملا۔ مگر اسے جو عزت ملی، جس کا ثبوت نہر میں پانی بہتے دیکھ کر اسے پانی میں اپنے شوہر کا لہو نظر آنا حقیقی ہے اس جگہ گوری کے تاثرات پیش کرتے ہوئے عباس نے اپنے صلاحیت کا ثبوت دیا ہے ملاحظہ ہو:

> دور راجستھان کے ریگستان میں نہر آگئی تھی لوگ خوشی سے پاگل ہو رہے تھے۔۔۔ لیکن گوری کے لیے پانی کا رنگ سرخ تھا۔ لہو کی طرح سرخ ۔۔۔۔ اس کے گنگا کے لہو کی طرح سرخ۔۔۔ اب اس کی سمجھ میں آیا تھا کہ گنگا نے فرہاد کی طرح اپنی جان دے کر لوگوں کے لیے خوشی اور خوش حالی کے دروازے کھول دیئے تھے۔۔۔۔۔۔۔ جیسے اس کو محسوس ہوا، اس کی آنکھوں نے دیکھا کہ نہر کے بہتے ہوئے پانی میں

اس کا گنگا ابھر آیا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ وہی کپڑے پہنے ہوئے تھا، جو اس نے
گاؤں سے رخصت ہوتے وقت پہنے ہوئے تھے، لیکن اس
وقت اس کا سارا جسم اور اس کا چہرہ لال سرخ تھا۔ وہ خون میں نہایا
ہوا تھا۔ اور اس کے بازو کھلے ہوئے تھے۔ جیسے کسی کو آغوش میں لینے
کا انتظار کر رہے ہوں۔ ۔ ۔ ۔"[1]

یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ گنگا کے کردار سے کہیں زیادہ گوری کے
کردار میں زندگی کی حرارت محسوس کی جا سکتی ہے۔

زبان و اسلوب میں کوئی خاص ندرت پیدا نہیں کی گئی ہے۔ عباس کا اپنے
مخصوص انداز میں سادہ سلیس طرز تحریر میں لکھا یہ ناولٹ قاری کو عزم و ارادہ کی تلقین
کرتا ہے۔

پلاٹ، کردار، مکالمہ معمولی ہونے کے باوجود بھی پانی کے مسئلہ پر لکھا گیا یہ
ناولٹ اہمیت کے قابل ہے۔ پانی کا مسئلہ اور اس سے متعلق انسانی رشتوں، جذبات
محبت، جد و جہد اور ایثار وغیرہ کو قومی سالمیت کے دھاگے میں بٹ دیا گیا ہے
بسیار نویسی اور مقصدیت غالب ہونیکے باوجود اردو کے اہم ناولٹ میں شامل کرنے
کے لائق ہے۔

سیتا ہرن

قرۃ العین حیدر کی ادبی زندگی ایسے عہد میں پروان چڑھی جب ایک
طرف حصول آزادی کی مہم شدت اختیار کر چکی تھی۔ دوسری طرف مطالبۂ
پاکستان زور پکڑتا جا رہا تھا۔ بنگال کا قحط اور آخر میں تقسیم ملک اور ہجرت کے واقعات،
اسی ہیجانی اور انتشاری دور میں قرۃ العین کا ناولٹ ترتیب پاتا ہے۔ اس کا ثبوت خود ان

---

[1] دو بوند پانی (ہندی ایڈیشن) ص ۱۳۵

کے ناولٹ میں موجود ہے۔ ان کے ایک ناولٹ کا کردار جو جلاوطنی کی زندگی گذار رہا ہے یا محسوس کر رہا ہے۔ کہتا ہے کہ "ہم اپنے بدقسمت ملک کی نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔" ان کے فکشن اسی عہد و ماحول کے عکاس ہیں۔ دراصل ان کے ناولٹ، ناول اور افسانے اسی نسل کے جس کی تہذیب و تمدن اور روحانی قدروں کا شیرازہ منتشر ہو رہا تھا پوری کی پوری نسل ایک ذہنی کرب میں مبتلا تھی۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوی ادب میں تاریخ و سیاست، تہذیب و تمدن اور فلسفہ و فنون لطیفہ کے عناصر شامل کر کے جلا بخشی ہے۔ مغربی فکشن سے متاثر ہو کر وہ تکنیک کی گوناگوں تجربہ بھی کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر جدید اردو فکشن کی معمار اول بھی ہیں اور معمار اعظم بھی۔ مصنفہ وہ پہلی خاتون ناولٹ نگار ہیں۔ جنھوں نے اپنی فنی بصیرت اور فکری بصیرت نیز تخلیقی صلاحیت کے ذریعہ اردو فکشن میں ناولٹ کی روایت کو عام کیا۔ اپنی تخلیقات کو ناولٹ کے نام سے منسوب کر کے انھوں نے محققین و ناقدین کو اس صنف ادب سے متعلق سوچنے اور سمجھنے کی دعوت فکر دی۔ شعوری طور پر ناولٹ کے فن و تکنیک کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھوں نے اس صنف کے ارتقائی سفر کو تقویت بخشی۔

گذشتہ صفحات پر مصنفہ کے دو ناولٹ ہاؤسنگ سوسائٹی اور فصل گل آئی یا اجل آئی پر بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں ان کے اہم ناولٹ "سیتا ہرن" "چائے کے باغ" "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو" اور دلربا" کا تنقیدی جائزہ لینا مقصود ہے۔

"سیتا ہرن" (۱۹۶۰) قرۃ العین حیدر کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ ناولٹ کے فن اور حدود اربعہ کا تعین نہ ہونے کی وجہ سے "سیتا ہرن" بھی نقادوں کی بے توجہی کا شکار رہا۔ کتابی صورت میں شائع ہونے سے قبل یہ ناولٹ ہند و پاک کے کئی رسائل میں

اشاعت پذیر ہوکر اہمیت حاصل کر چکا تھا۔ بعض حضرات اسے طویل افسانے میں شمار کرتے ہیں۔ اور بعض اسے ناول کہنے پر مصر ہیں۔ جبکہ سیتا ہرن کی مصنفہ نے اسے ناولٹ کا نام دیا ہے۔ مگر بیشتر ناقدین سیتا ہرن کو ناولٹ تسلیم کرتے ہیں۔ راقم الحروف کی وضع کردہ تعریف کی کسوٹی پر جانچنے کے بعد سیتا ہرن ناولٹ کے فن پر کھرا اترتا ہے۔ دوسرے لفظ میں وہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ جو اسے ناولٹ کے زمرے میں داخل کرتی ہیں۔

ہر چند کہ کرداروں کی بھرمار اور تفصیل اس ناولٹ کی کمزوری ہے۔ مگر مصنفہ نے اپنے عصری عہد کے ایک اہم مسئلہ یعنی بعض تہذیبی جڑوں کی تلاش عورت کے المیہ اور معقد کی داستان، اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو چند مخصوص کرداروں کی مدد سے ایک مختصر کینوس پر پیش کیا ہے۔ ہر چند کہ کینوس ناولٹ کے فن کے لحاظ سے وسیع ہو گیا ہے۔ جو صرف کردار نگاری اور زماں ومکاں کے لیے کیا گیا ہے۔

بہر حال ناولٹ کے اجزاء کو بڑی خوش اسلوبی سے برتا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں ایک تنظیم ملتی ہے۔ جو ناولٹ کا وصف ہے۔

ظاہر ہے ناولٹ میں زندگی یا سماج کا کوئی اہم مسئلہ ہی ہوتا ہے۔ وہ ادبی مسئلہ ایک تجربے کو اپنی تمام تہوں اور گہرائیوں سمیت گرفت میں لانے کا ہوتا ہے۔[۱] قرۃ العین حیدر نے تہذیبی جڑوں کی تلاش میں سرگرداں عورت کے المیہ کو مسئلہ بنا کر بڑی گہرائی اور فلسفیانہ پیرائے میں نمایاں کیا ہے۔ جو فریب محبت کا زہر پیتی ہیں اور اس کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ جاتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ناولٹ کا موضوع براہ راست فسادنہیں ہے۔ بلکہ فسادات سے رونما ہونے والے حالات محرکات بالخصوص ہجرت کا مسئلہ اور جدید سوسائٹی کے منتشر اکائی کے افراد کے خارجی اور اندرونی انکا رویہ کا ردِ عمل بالخصوص اس تہذیب کی پروردہ عورتوں

---

[۱] انتظار حسین، سیتا ہرن (شب خون شمارہ ۴۴) ص ۱۱

کی تلاش محبت، خود فریبی اور شکست خوردگی کا سلسلہ جو ختم نہیں ہوتا ہے تو سراب میں آنکھیں کھلتی ہیں۔ اُن کے فکشن میں عورت ہی مرکز رہتی ہے۔ جس کی محرومی، ناکامی اور بے بسی کی گوناگوں گتھیوں کو مصنفہ اجاگر کرتی ہیں۔ بقول وحید اختر: "قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی عورت بے اعتباری، تلاش محبت، فریب خوردگی، شکست خواب، احساس ہزیمت کی علامت ہے۔"[1]

سیتا ہرن کا کینوس تقسیم ہند کے بعد دہلی، کراچی، امریکہ اور سری لنکا پر محیط ہے۔ ناولٹ کی کہانی صرف اتنی ہے کہ ڈاکٹر سیتا میر چندانی تقسیم ملک کے بعد بحیثیت شرنارتھی دہلی میں قرول باغ کے تنگ و تاریک مکان میں پناہ گزینوں کی طرح رہنے لگتی ہے، جسے اپنے وسیع و عریض کوٹھی اور وطن کے چھوٹنے کا غم ستاتا ہے۔ دہلی پہونچنے پر اس کے والد کی مالی حالت خراب ہونے لگتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا باپ اسے نیویارک اپنے بہنوئی کے پاس حصولِ تعلیم کی غرض سے بھیج دیتا ہے۔ دورانِ تعلیم سیتا کی ملاقات جمیل سے ہوئی جو U.N.O میں بھارت کے کوٹہ میں ملازم ہے۔ دونوں کی دوستی بڑھنے کے بعد شادی ہو جاتی ہے۔ اور خوش اسلوبی سے ازدواجی زندگی گذارنے لگتی ہے۔ وہ ایک بچے کو جنم دیتی ہے۔ جس کا نام جمیل اور سیتا کی مناسبت سے راہل رکھا جاتا ہے۔ شادی کے بعد سیتا نہ جانے کیوں قمر الاسلام سے دلچسپی لینے لگتی ہے۔ اور اُس پر اس حد تک مائل ہوتی ہے کہ دونوں کے تعلقات میں پاکیزگی باقی نہیں رہتی۔ جمیل آنکچوئل ہونے کے باوجود اپنے خاندانی اثرات، اخلاقی و مذہبی اقدار کی وجہ سے قمر سے جنسی تعلقات کا انکشاف ہونے کے بعد سیتا کو اپنی زندگی سے الگ کر دیتا ہے۔

مصنفہ جدید سوسائٹی کی اِنٹلکچوئل سیتا کا موازنہ رامائن کی سیتا سے کرتے ہوئے

---

[1] وحید اختر: قرۃ العین حیدر کے افسانے فکر و فن مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل ص ۴۶۰

کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں۔ ہرن کی فرمائش پر سیتاجی کو راون کی گرفت میں جانا پڑا اگر جدید سوسائٹی کی سیتا پر چندانی راون کو منتخب کرتی ہے یہ منوہر، ہرن، قمرالاسلام، عرفان پروجشن کمار جو بظاہر دانشور، مصور اور جدید سوسائٹی کے اعلیٰ افراد ہیں، اپنا بھیس اتارنے کے بعد راکشش ثابت ہوتے ہیں۔ جدید سیتا لکچھمن ریکھا اپنی مرضی سے پار کرنے کی وجہ سے اپنی زندگی میں خود زہر گھولتی ہے اور ان لوگوں کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔ گویا سیتا اپنی مرضی سے لکچھمن ریکھا پار کرتی ہے نہ کہ اس کے ساتھ، سیتاجی کی طرح کوئی مجبوری اور زبردستی ہوتی ہے۔

ناولٹ کے واقعات دہلی، کراچی، نیویارک اور سری لنکا کی سرزمین میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ رامائن اور آریائی تہذیب کی تلمیحات کے ذریعہ جدید سیتا کی زندگی کا المیہ رونما ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر ماضی قریب کی تاریخ، اقدار اور ہجرت کے کرب کو جدید سوسائٹی سے جوڑتی ہیں۔ بقول وحید اختر:

> "قرۃ العین کے یہاں تاریخ کے ادوار گذشتہ ہمارے حال کا جزبن کر زندہ ہوئے ہیں۔ اس کی دوسری مثال اردو میں ملنی مشکل ہے وہ تاریخ کی محض کرداروں کی زندگیوں کے واقعات کی بازخوانی نہیں بھی بلکہ اسے تہذیبی اقدار کی بازآفرنہیں بنا دیتی ہیں۔"[۱]

کردار کی رو سے "سیتاہرن" کے سارے کردار اپنے عصری عہد کی جدید سوسائٹی کی حقیقی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ کردار متحرک اور جاندار ہیں۔ اس ناولٹ میں بظاہر کرداروں کی بھرمار ہے۔ مگر ان میں مرکزیت سیتا پر چندانی کو ہی حاصل ہے جس کے

---

[۱] وحید اختر، قرۃ العین حیدر کے افسانے فکر وفن مشمولہ اردو افسانہ روایت ومسائل، گوپی چند نارنگ ص ۳۴۴

محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ ناولٹ کا دارومدار کردار نگاری بالخصوص مرکزی کردار پر ہوتا ہے۔ بقیہ کردار ذیلی ومعاون ہوتے ہیں؛ جو مرکزی کردار کی نشوونما اور قصے کو نقطۂ عروج پر پہونچانے کے لیے لائے جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ناولٹ کی کردارنگاری کو سیتاہرن میں بڑے فنکارانہ اور موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ 'سیتا ہرن' کے کردار زمان ومکان، حالات وحرکات کی رو سے اپنے عصری معاشرے کی حیثیت کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔

مرکزی کردار 'سیتاہرن کے کردار کی خصوصیات پر بحث کرنے سے قبل ہمیں ہند ومائتھولوجی، آرین تہذیب اور بالخصوص رامائن پر گہری نظر رکھنی ہوگی۔ اور ساتھ ہی ساتھ تقسیم ملک سے پیدا شدہ ہجرت کے مسائل —— سیتا کا کردار مغربی کلچر، اعلیٰ تعلیم اور آزادی دراصل تقسیم کے بعد کے المیہ اور زندگی کی شکست وریخت کو اُجاگر کرتا ہے۔

سیتا میرچندانی ایک تعلیم یافتہ ریفوجی سندھی لڑکی ہے، جو سندھ (پاکستان) سے ہجرت کرکے قرول باغ دہلی کے ایک تنگ دست مکان میں پناہ گزینوں کی طرح رہتی ہے۔ گھر کا ماحول عین مذہبی ہونے کے باوجود وہ اپنی روایتی ڈگر سے انحراف کرتی ہوئی جدید معاشرے کی ایک آزاد خیال خاتون کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس کی آزادخیالی کا بیّن ثبوت اس کا ایک مسلمان لڑکے جمیل سے شادی کرنا ہے۔ نئی سوسائٹی کی آزادخیال دانشور ہونے کی وجہ سے وہ مذہب، نسلی تعصب اور فرسودہ رسم ورواج پر یقین نہیں رکھتی۔ مشترکہ کلچر اور انسان دوستی پر اس کا بھرپور اعتماد ہے۔ سیتا ایک جگہ عرفان سے کہتی ہے:

"میں تو دنیا کی کسی قوم کو بھی بُرا نہیں سمجھتی جنون اور شوونزم کا فلسفہ تو آپ جیسے غیر اشتراکی لوگوں ہی کی برکت

ہے۔،، [1]

ایک اور دوسری جگہ وہ سوچتی ہوئی عرفان سے کہتی ہے:

"تلسی پور جب ہم گئے، محرم کا زمانہ آگیا۔ جمیل کے گھر پر بڑے زور کا محرم ہوتا تھا، میں بھی کالی ساری پہن کر خوب اپنی نندوں کے ساتھ مجلسوں میں شامل ہوئی۔ حالاں کہ میں ہر مذہب کو لایعنی سمجھتی ہوں جب مجھے اسلام ہی سے کوئی دلچسپی نہیں تو شیعہ سنی قصے سے کیا مطلب ......

میں نے ایک بات اور عجیب دیکھی کہ وہاں کی مجلسوں میں اکثر پنجابی اور سندھی شرنارتھی عورتیں بھی شریک ہوتی تھیں۔ فرخندہ باجی نے بتایا کہ تقریباً ساری یوپی اسٹیٹ میں یہی ہو رہا ہے۔ آج کل ——— دیکھیے کلچر پیٹرن کس طرح بدلتے ہیں!،، [2]

سیتا کا یہ مکالمہ اس کے نظریات وافکار کی ترجمانی کرتا ہے۔ انھیں تصورات کا نتیجہ ہے کہ وہ ایک مسلم لڑکے سے شادی کرلیتی ہے۔ اور اپنے شوہر کے کلچر کو قبول کرتی ہے۔ بقول سیتا: "نمستے چھوڑ کر باقاعدہ آداب عرض کہتی تھی۔ جس لگن سے میں نے اپنے آپ کو جمیل کے کلچر میں ڈھالنے کی کوشش کی بہت کم کسی لڑکی نے اپنے پتی کے لیے اتنا کیا ہوگا۔،، [3] جمیل اور سیتا کے مشترکہ کلچر کی نشانی اس کا لڑکا راہل ہے۔

سیتا پر جندانی کا کردار جمیل کی شادی اور راہل کے جنم دینے تک ایک

---

[1] سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۱۰۷

[2] ایضاً ایضاً ص ۱۴۵

[3] ایضاً ایضاً ص ۱۴۵

اینٹلکچوئل اعلیٰ تعلیم یافتہ پتی ورتا نبھانے والی ایک عام بیوی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے جو اپنے شوہر کے واسطے اپنا عقیدہ اور اپنا مخصوص کلچر چھوڑ کر مسلم کلچر اپناتی ہے۔ مگر اس ازدواجی زندگی میں قمرالاسلام کے داخل ہوتے ہی اس کی طرف راغب ہونا دراصل وہ منوہر ہرن ہے، جو اسے ریجھاتے ہیں۔ دراصل یہ سیتا کی کمزوری ہے جو تھوڑی ہی دیر میں اپنے ازدواجی زندگی کے فرائض کو بالائے طاق رکھتے ہوئے دوسرے مرد سے جنسی تعلقات بڑھاتی ہے جس کا انکشاف ہونے پر اسے جمیل سے قطع تعلق ہونا پڑتا ہے، تو دوسری طرف وہ جمیل پر حقیقت واضح کر دیتی ہے۔ گھر سے نکلنے کے بعد جب وہ قمر سے ملتی ہے اس کے مایوس کن جواب سے سیتا کو گہرا صدمہ پہونچتا ہے، کیوں کہ قمر منوہر ہرن کے بھیس میں راکھشش ثابت ہوا۔ دلی واپس آنے کے بعد جب جمیل کی خالہ زاد بہن جو سیتا کی سہیلی ہے، کے اصرار پر پاکستان پہونچتی ہے وہاں اس کی ملاقات عرفان سے ہوتی ہے۔ عرفان کی شخصیت سے متاثر ہو کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ پھر بھی جمیل کی محبت ختم نہیں ہوتی۔ عرفان بھی اس کی اعلیٰ بصیرت اور گوناگوں شخصیت سے متاثر ہو کر اس میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ یہاں سیتا کا اپنی سرزمین سندھ سے محبت اور ہجرت کا کرب بخوبی نمایاں کیا گیا ہے۔ جہاں تہذیبی جڑوں کے تلاش کا مسئلہ ظاہر ہوتا ہے جس کی وجہ اسے بہت سے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سیتا عرفان سے کہتی ہے کہ "میرا سندھ آپ کو کیسا لگا۔۔۔۔۔۔ کیا آپ کو اس کا احساس نہیں کہ یہ میرا دیس ہے میرے کھیت ہیں میرے گاؤں میرے پیروں کے مزار،" [1] درحقیقت یہ جذبات اس کے کربِ ہجرت کے ہیں۔۔۔۔

سیتا کا ایک طرف جمیل سے محبت کرنا دوسری طرف قمر سے جنسی تعلقات قائم

---

[1] سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۱۱۹

کرنا، اور پھر قمر کی محبت میں فریب کا احساس کرتے ہوئے عرفان سے تعلقات بڑھانا دراصل اس کی جنسی زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کراچی کی واپسی کے بعد جب وہ قمرالاسلام کو اس کی بیوی کے ساتھ دیکھتی ہے۔ اس کے اندر نفرت کا جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ قمر سے متعلق دل ہی دل میں سوچتی ہے۔ "تم زندگی سے اس لیے کھیلتے ہو کہ بعد میں ان کے متعلق کامیاب ناول لکھ سکو۔۔۔۔۔ تم انٹلکچوئل لوگ دراصل کتنے فراڈ ہوتے ہیں"
سیتا کے کردار کے ذریعہ مصنفہ نے جدید سوسائٹی کے نام نہاد انٹلکچوئل پر کاری ضرب لگائی ہے۔ جو اپنی جنسی خواہشات کی تکمیل میں سیتا جیسی عورتوں کی زندگی تباہ کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں چھوڑتے۔ یہی وجہ ہے کہ سیتا ان انٹلکچوئل کے افعال و اعمال سے متعلق سوچتی ہے:

"یہ ہیمین انٹلکچوئل لوگ شادیوں کے سلسلے میں ایک قسم کی میوزیکل چیئر کھیل رہے تھے اور کتنے ناقابل اعتبار تھے۔ کیوں کہ خود انھیں اپنی زندگیوں پر اعتبار نہ تھا۔"[۲]

سیتا متواتر فریب محبت سے نبرد آزما ہوتے ہوئے بھی جمیل کی محبت کو دل سے نکال نہیں پاتی، وہ اپنی غلطی محسوس کرتے ہوئے عرفان سے کہتی ہے:

"پہلے مجھے خیال آیا کہ میں جمیل کی بے پروائی کا انتقام لے رہی ہوں مگر اصل بات یہ تھی کہ۔۔۔۔۔ کہ۔۔۔۔ میں واقعی قمر کی اور کھنچتی ہی چلی گئی۔ جیسے سانپ کی اور اس کا شکار کھنچتا چلا جاتا ہے۔"[۳]

۱؎ سیتا ہرن، (قرۃ العین حیدر کا چار ناولٹ) ص ۱۶۲
۲؎ ایضاً ص ۱۶۲
۳؎ ایضاً ص ۱۵۰

پھر آگے کہتی ہے:

"قصور سراسر میرا تھا۔ میں نے انھیں دھوکا دیا تھا۔ میں کئی مہینے تک متواتر دوپہر کو یا رات کو جب بھی موقع ملتا قمر کے گھر چلی جایا کرتی تھی اس کے دوستوں کو بھی معلوم ہو چکا تھا کہ میں اس کی مسٹریس بن چکی ہوں۔" [1]

مصنفہ نے سیتا کے کردار کے تہہ در تہہ پہلوؤں کو بڑے سلیقے سے اُجاگر کیا ہے۔ راہل کے رونے کی آواز سن کر اس کے اندر کی ممتا بیدار ہو جاتی ہے علاوہ ازیں جمیل سے اپنی غلطی کی معذرت کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے، سیتا کے احساسِ جُرم اور پھر غلطی کے مداوا کرنے کا جذبہ بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ گویا اس کے اندر وہ قدیم عورت جاں گزیں ہے جسے عرف عام میں ہندوستانی عورت کہتے ہیں، جس پر کسی قسم کا فلسفے اور علم کا زور باقی نہیں رہتا۔ یعنی اس کے اندر عورت کا وہ فطری جذبہ جاگ اٹھتا ہے جو دانشوری کے خول میں چھپا رہتا ہے۔ وہ سوچتی ہے:

"اگر اس وقت وہ ایک مرتبہ بھی دروازہ کھول کر صرف اتنا کہہ دیتے، سیتا۔۔۔۔ بارش میں مت بھیگو۔۔۔۔ اندر آجاؤ۔۔۔۔ تو میں۔۔۔۔ واپس جا کر ان کے قدموں سے لپٹ جاتی، عمر بھر ان کو دھوکا نہ دیتی۔۔۔۔ دروازہ اسی طرح بند رہا۔۔۔۔ اندر سے راہل کے رونے کی آواز آرہی تھی۔۔۔۔" [2]

سیتا کے کردار کے ذریعہ مصنفہ نے سوسائٹی کے ان تمام عورتوں کے

---

[1] سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۱۵۳

[2] ایضاً ص ۱۵۳

اُلیے کو اجاگر کیا ہے۔ جو رام کی تلاش میں فریب کھاتی رہتی ہیں، پھر بھی انھیں رام حاصل نہیں ہوتے۔ سیتا پرچندانی ہر ہرن کو پسند کرتی ہے اور ان کا تعاقب کرتے کرتے راون کے اُس دیش میں پہنچتی ہے جہاں ہر ہرن جمع ہوتے ہیں لیکن اصل میں وہ راون ہی ہوتے ہیں یعنی پردہ کے اندر ایک راون پوشیدہ ہے۔ سیتا پرچندانی بن باس میں ہے اور راکھشش کے نرغے میں پرچندانی پر کسی رام کا سایہ نہیں ہے جو اسے اس نرغے سے آزاد کرائے۔ بقول انتظار حسین کہ "ہرنوں کے تعاقب کی ایک توجیہہ یہ ہو سکتی ہے کہ سیتا پرچندانی کو اصل میں رام کی تلاش ہے۔ وہ کیسے کیسے منوہر بھیس والوں پر ریجھتی ہے ان میں کوئی ہندو ہے، کوئی مسلمان ہے کوئی مصور، کوئی ڈرامہ نگار ہے، کوئی روشن خیال و دانش ور ہے، مگر کسی منوہر بھیس میں رام کا روپ نظر آتا ہے۔ تلسی داس کا ہم وطن روشن خیال جمیل ....۔"[۱]

انتظار حسین نے اپنے مضمون میں اس نکتہ کو اجاگر کیا ہے کہ سیتا پرچندانی کی جنسی زندگی کا طرزِ عمل دراصل اس کی بے قرار آریائی روح کی تجسیم ہے۔ "ویسے سیتا پرچندانی کا جنسی رویہ بھی کسی قدر آریاؤں کے قدیم جنسی رویے کی چغلی کھاتا ہے۔ اس کے اندر قدیم آریائی عورت سانس لے رہی ہے جو اپنے جنسی جذبے پر بند باندھنا ضروری نہیں سمجھتی۔"[۲] سیتا پرچندانی جمیل سے محبت کرکے خوش حال ازدواجی زندگی گذارتی ہے مگر نہ جانے کیوں اسے کیا ہوتا ہے کہ وہ قمر کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے پھر بھی جمیل کی محبت جُدا نہیں ہوتی۔ امریکی ٹورسٹ کے ساتھ جنسی تعلقات قائم کرکے رات گذارنا اور عرفان کو مطلع کرنا۔ دہلی واپسی کے بعد عرفان کے ساتھ زندگی

۱۔ انتظار حسین، "سیتا ہرن"، مشمولہ شب خون، الٰہ آباد ص ۱۲

۲۔ ایضاً ایضاً ص ۲۴۸

گذارنے کا تصور اور پھر اسی انتشار میں پرجیش بابو سے تعلقات بڑھانا اور پھر عرفان کے خط کے جواب میں لکھنا کہ: "میں تمہیں اور تمہیں کو چاہتی ہوں اور انت سمے تک اسی طرح چاہوں گی۔"[1] یہ اس کی جنسی اور نسوانی کمزوری ہے جسے انتظار حسین قدیم آریائی تہذیب کا جز مانتے ہیں۔ پورے ناولٹ میں سیتا کہیں بھی بے وفا کی حیثیت سے نہیں آئی "وہ ایک سیدھا سچا جنسی رویہ رکھتی ہے اور اس عہد کی یاد دلاتی ہے۔ جب آریاؤں کی وہ جنسی توانائی جو وہ باہر سے لے کر آئے تھے، برقرار تھا اور انھوں نے پاکبازی کا تصور عورت پر مسلط ابھی نہیں کیا تھا جو آگے چل کر گھٹی ہوئی جنسی توانائی کے اثر میں آکر مسلط کیا گیا۔"[2]

جمیل کا طلاق نامہ پاتے ہی وہ پیرس جانے کی تیاری میں مصروف ہو جاتی ہے۔ وہ سوچتی ہے "عرفان اب اس کا عاشق نہیں ہوگا۔ اس کا شوہر ہوگا مجازی خدا ـــ دیوتا ـــ سب رشتوں سے اہم، مقدس، خوب صورت، پیارا رشتہ ـ ـ ـ ـ اس کا قانونی شوہر۔"[3] مگر پیرس پہونچنے کے بعد اس کے ارمانوں کی چتا خاک ہو جاتی ہے۔ جب اسے ادھیڑ عمر کا ایک فرانسیسی مطلع کرتا ہے کہ "موسیو عرفان، تو کل ہی مادام عرفان کے ساتھ دو مہینے کی رخصت پر کراچی گئے ہیں۔ ـ ـ ـ وہی مادام ـ ـ ـ ـ جو پہلے مادموذیل مارسل دو بیئر تھیں۔ وہ موسیو عرفان کے دفتر میں کام کرتی تھیں۔ شادی پچھلے اتوار کو ہوئی تھی مدام" مجموعی طور پر سیتا پر چندانی کا کردار ہی سوسائٹی کی عورت کا المیہ ہے جو اپنے عہد کے نام نہاد انٹلکچوئل راولوں کی گرفت میں آکر

---

[1] سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۲۴۹

[2] انتظار حسین سیتا ہرن مشمولہ شب خون ص ۱۳

[3] سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۲۵۵

زندگی کی لڑائی ہار جاتی ہے۔ "یہ۔۔۔ شکست دویدانی صرف سیتا کی نہیں بلکہ ہمارے اس نئے معاشرے کی بھی ہے۔۔" [۱]

ناول کے دوسرے کردار جو محض "سیتا" کے کردار کے متعدد پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی غرض سے تخلیق کیے گیے، اپنا رول ادا کرتے ہوئے معدوم ہو جاتے ہیں۔ جمیل کا کردار جدید سوسائٹی کے تعلیم یافتہ دانشور فرد کی نمائندگی کرتا ہے جو نئی طرز معاشرت میں زندگی گذارنے کے باوجود اپنے خاندانی وقار، تہذیب و تمدن کا پاس رکھتا ہے۔ وہ شراب ضرور پیتا ہے مگر کسی غیر عورت سے فلرٹ نہیں کرتا۔ بقول سیتا: "جمیل دوسری عورتوں سے فلرٹ نہیں کرتے تھے، اس بات کا مجھے آج تک دکھ اس ہے۔ وہ مجھ سے ہمیشہ وفادار رہے، مگر اس کے باوجود نہ جانے کیا ہوا۔ حالاں کہ عام طور پر گھر دوسری عورتوں کی وجہ سے برباد ہوتا ہے۔۔" [۲] اپنی بیوی کی بدچلنی کا انکشاف ہوتے ہی اس کا مردانہ جذبہ اور حمیت اسے اپنی زندگی سے الگ کر دیتا ہے۔ تلسی داس کے ہم وطن جمیل کے کردار میں ہی رام کا روپ دیکھا جا سکتا ہے۔ جو اپنی سیتا کی بدچلنی کا انکشاف ہوتے ہی اسے اپنی زندگی سے قطع تعلق کر دیتا ہے۔ مصنفہ نے رامائن کی تلمیحات کا سہارا لیتے ہوئے سیتا جی اور سیتا میر چندانی کے کردار میں تضاد پیدا کیا ہے۔

بقیہ دوسرے کردار قمر الاسلام (بین الاقوامی شہرت کا ڈرامہ نگار) پرد جیش کمار (عظیم مصور) اونچے عہدے پر U.N.O. کا ملازم (عرفان) بظاہر انٹلکچوئل تعلیم یافتہ آزاد خیال ہیں جو اشتراکیت اور سوشلزم پر عقیدہ رکھتے ہیں مگر کسی سماجی اصول یا

---

[۱] ڈاکٹر محمد ذاکر، آزادی کے بعد ہندوستان کا اردو ادب، ص ۲۶۷

[۲] سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۱۴۴

بکسی مروجہ اخلاقی اقدار کا پاس نہیں رکھتے۔ جن کی خارجی زندگی جتنی روشن ہے باطن اتنا ہی سیاہ جو دوسروں کو وعظ و نصیحت دے کر خود ہی ان کا خون چوستے ہیں۔ اپنا اصلی روپ دکھا کر غائب ہو جاتے ہیں۔ یہ کردار ہی جدید سوسائٹی کے نام نہاد ڈسلکوئل ہیں جو سیتا جیسی بیشمار عورتوں کی زندگی کو برباد کرتے ہیں یہ ہمارے عصر کی جدید تہذیب و کلچر کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔

ناولٹ کے اختتام پر مصنفہ کا مخصوص فلسفہ واضح ہے۔ جو عورت کی شکست، المیہ اور مسائل پر مبنی ہے۔ ملاحظہ ہو:

"ابھی دن باقی ہے۔ پھر رات ہوگی۔ پھر صبح ہوگی، ایک اور دن —
ایک اور رات —

سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات

دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا۔۔۔ وقت کا حساب کوئی نہیں لگا سکتا ہے۔ تجھ کو پرکھنا ہے یہ — مجھ کو پرکھنا ہے یہ —

سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات "[1]

زبان و اسلوب کے اعتبار سے سیتا ہرن پر رومانیت کی گہری چھاپ ہے۔ موضوع، ماحول اور فضا کے مطابق ان کا اسلوب مطابقت رکھتا ہے مکالمہ کے دوران کرداروں کی اپنی زبان ہوتی ہے۔ ماحول اور فضا کے مطابق ہندی، انگریزی اور اودھی کا استعمال برمحل ہے۔ زبان و بیان کی موزونیت اور بلیغ رمزیت سے معمور یہ ناولٹ اپنی مخصوص تکنیک سے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ تاریخی اعتبار سے سیتا ہرن میں ہند

---

[1] سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ)، ص ۲۵۶

اور سری لنکا کے دیو مالائی بیانات ملتے ہیں۔

ڈاکٹر عبدالغنی سیتاہرن پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

"مجموعی طور پر یہ ناولٹ ایک زبردست تمدنی موقع ہے اور ہندوستان کے تناظر کی وجہ سے جدید تہذیب میں ہندوستانی عورت کی بے کسی، بے راہ روی اور بے بسی ہی بلکہ اس سے بھی زیادہ المناک داستان ہے۔" [1]

سیتاہرن جس میں زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ کو اٹھایا گیا ہے، پلاٹ، کردار، زبان و اسلوب کے علاوہ اپنی مخصوص تکنیک میں لکھا گیا یہ ناولٹ اردو ناولٹ کے ارتقاء میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

چائے کے باغ

چائے کے باغ (۱۹۶۰ء) کا شمار قرۃ العین حیدر کے اہم ناولٹوں میں کیا جاتا ہے۔ موقر رسائل میں چھپنے کے بعد یہ ناولٹ سب سے پہلے حلقہ ادب، بمبئی سے کتابی صورت میں ۱۹۶۵ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ ۱۹۸۱ء میں اسے مصنفہ کے ناولٹوں کے مجموعے (قرۃ العین حیدر کے ناولٹ) میں بھی شامل کیا گیا۔ بعض حضرات اسے طویل افسانہ قرار دیتے ہیں اور بعض ناول، لیکن اکثر ناقدین اسے ناولٹ ہی تسلیم کرتے ہیں۔ اپنی امتیازی اور منفرد تکنیک کے باوجود یہ ناولٹ اردو کے نقادوں کی بیگانہ روشی کا شکار رہا۔ بعض تنقید نگار ناولٹ کی رومانی فضا اور رعنائیت پر اعتراض کرتے ہیں۔ ناولٹ کی تنقید سے ہمارے نقادوں کی بے التفاتی کا نتیجہ ہے کہ عثمانیہ کے نصاب میں شامل ہو کر، انھیں اعتراضات کی بنا پر نصاب سے خارج کر دیا گیا۔ پھر بھی اس کی ادبی اہمیت میں کوئی کمی نہیں آئی۔

---

[1] ڈاکٹر عبدالغنی، قرۃ العین حیدر کا فن ص ۱۸۷

مصنفہ نے اپنے عصری معاشرے کے بدلتے ہوئے محرکات اور اقتدار
بالخصوص دوسری جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والے بورژوا طبقے کے مضر و مہلک اثرات
کے پس منظر میں عورت کی ذات کے مسئلے اور ان کے مخصوص گوشوں کو نمایاں کیا ہے۔ جو
جدید تہذیبی زندگی کا ایک اہم و ناگزیر مسئلہ قرار پاتا ہے "چائے کے باغ" میں وہ تمام
فنی خصوصیات، ایک تنظیم کے ساتھ پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر راقم الحروف اسے ناولٹ کے
زمرے میں رکھتا ہے۔

عنوان سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس میں چائے کے باغات کے مزدوروں کی
زندگی کی عکاسی ہوگی، مگر یہاں تو عشق و محبت، عیش و نشاط اور جنسی ہوس کا ماحول دکھائی
پڑتا ہے "جس کا انداز بیان حقیقت کے زیادہ قریب اور رومانی کم ہے۔"[1] ناولٹ
کا پس منظر بنگالی ہے۔ جہاں چائے کے باغات، بنگان کے اعلیٰ افسروں، دولتمندوں
اور سرمایہ داروں کی عیش پرستانہ زندگی کی جائے پناہ ہے۔ ملک و بیرون ملک کے دولتمند
اپنی جنسی آسودگی کی تکمیل میں یہاں وارد ہوتے ہیں۔ چائے کے باغات کا موضوع اپنی ہیئت
کا خود خلاق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جنسی لذتیت اپنا فارم خود پیدا کر لیتی ہے۔

تقسیم ملک کے بعد نمودار ہونے والی بورژوا تہذیب کو نمایاں کرنے کے
لیے مصنفہ نے چائے کے باغات کو رومانی فضا سے استوار کیا ہے۔ مغرب پرستی، فیشن پرستی،
عریانیت اور کلچر کی اندھی تقلید میں مرد اور عورتیں جنسی ہوس میں مدہوش رہتے ہیں۔
یہاں مرد اپنی بیویوں کو چھوڑ کر دوسری عورتوں سے عشق فرماتے ہیں اور عورتیں اپنے
خاوندوں کو چھوڑ کر دوسرے مردوں سے عشق کرتی ہیں۔ عشق و محبت کا سوانگ رچا کر جنسی
خواہشات سے محظوظ ہوتے ہیں۔ محبت کے نام پر ہوس پرستی اور لذتیت حاوی رہتی ہے۔

---

[1] نہیند رناتھ، شاعر فروری ۱۹۶۶ء ص ۶۳

کسی کو دوسرے کی فکر نہیں رہتی بلکہ ہر فرد زیادہ سے زیادہ لطف اندوز ہونے کی فکر میں بے قرار رہتا ہے۔ جسمانی تعلقات قائم کر لینے کے بعد رشتہ منقطع ہو جاتے ہیں اور پھر اسی طرح دوسرے مرد سے تعلقات استوار ہو جاتے ہیں۔ جنسی جذبہ طاری ہونے کے باوجود ان کی آسودگی ختم نہیں ہوتی۔ سماج کی نگاہ میں ایسے مہذب افراد اپنی تہذیب کا لبادہ اتار کر بالکل برہنہ ہو کر ننگا ناچ ناچتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر، پلاٹ و کردار سے زیادہ اہمیت فضا اور ماحول کو دیتی ہیں، یہی وجہ ہے کہ زیر بحث ناولٹ کا پلاٹ بکھرا ہوا اور غیر منظم ہے۔ کئی کہانیاں ایک ساتھ چلتی ہیں ناولٹ میں کوئی ہیرو نظر نہیں آتا۔ کرداروں کی بھرمار ہے۔ جو ناولٹ کے فن کو مجروح کرتا ہے۔ مگر صحیح معنوں میں مصنفہ راحت کاشانی کے کردار کے ذریعہ عورت کی مظلومی اور محرومی کی ترجمانی کرتی ہیں جو جدید معاشرے کی چمک دمک حصولِ زر اور گلیمر کی نذر ہو جاتی ہیں۔ مصنفہ راحت کاشانی کے کردار کو علامت کی شکل میں اجاگر کرتی ہیں۔ جس کے توسط سے جدید سوسائٹی (بورژوا تہذیب کے اثرات) پر کاری ضرب لگاتی ہیں۔

راحت کاشانی جو پہلے محمودہ رہتی ہے، واحد کے دھوکے کے بعد در در بھٹکتی ہے۔ ظاہر ہے امراؤ بیگم کو امراؤ جان (طوائف) بنانے والے حالات ہر دور میں ملتے ہیں، مگر نوعیت جداگانہ ہے۔ امراؤ جان اپنی مرضی سے طوائف نہیں بنتی بلکہ اسے مجبور کیا جاتا ہے، مگر راحت کاشانی (محمودہ) شہرِ عشق سے جلا وطن ہو کر دولت، عیش و گلیمر کی بے نام تلاش کرتی ہے اور خود ہی پبلک سیکٹر کی جدید طوائف بنتی ہے "راحت کاشانی کی آوارہ مزاجی خود اس کی بیگانگی کی دوسری شکل ہے چوں کہ جدید عہد کی سماجی تبدیلیاں، جنسی بے راہ روی اور حصولِ زر کی تلاش زندگی کا ایک حصہ ہے یا یوں کہوں کہ مقصد ہے۔ راحت کاشانی کا کردار انھیں تبدیلیوں کا باعث بنتا ہے۔ بقول یوسف سرمست:" اب اسے قدروں کا زوال کہیے یا نئی قدریں، جو محمودہ اور اس جیسی بیشمار لڑکیوں کو

راحت کاشانی بننے پر راغب کر رہی ہیں۔،،له

در اصل راحت کاشانی کی جنسی بے راہ روی، فیشن پرستی، زبردست گلیمر اور عشق و محبت میں دُوسروں سے دست و گریباں ہونا اس کی شخصیت کے گوناگوں پہلوؤں کو روشن کرتا ہے جو جدید سوسائٹی کی دین ہے۔ جہاں حسن و عشق میں داستان ختم ہو جاتی ہے۔ مصنف نے راحت کاشانی کی عریانی، جنسی خواہشات اور نمائش پسندی (Exhibitionism) کو اجاگر کر کے اس کے اصل مسئلہ کو نمایاں کیا ہے۔ در اصل راحت کاشانی کی عریانی ایک ذہنی مرض ہے۔ اور اس کی آوارہ مزاجی ایک مجبوری ٹھہرتی ہے۔ اسی طرح صنوبر کا کردار جو قدرے دوسری نوعیت رکھتا ہے۔ ایک کے بعد دوسرے کی طرف لپکتی رہتی ہے اور سماج کی چکاچوندوں میں کھو جاتی ہے بقول ڈاکٹر یوسف سرمست:

> "راحت کاشانی اور صنوبر کے کردار پیش کرتے ہوئے قرۃالعین حیدر نے مکمل طور پر Poeticjustice کا کام لیا ہے صنوبر روتی بسورتی زندگی گذارتی ہے اور زندگی کے سکون سے ہمیشہ محروم رہتی ہے اسی طرح راحت کاشانی مستقل کرب اور پریشانی میں مبتلا رہتی ہے۔ وہ اپنا سب کچھ داؤ پر لگا کر بھی زندگی سے ہار جاتی ہے۔ آخر میں اس کی تنہائی اور بیچارگی اس دور کے کرب کو ظاہر کرتے ہیں۔،،؎۲

ظاہر ہے معاشرے میں عورت کے کردار کو خاص فوقیت حاصل ہے جب ہمارے معاشرے کی عورت کا کردار تباہ و برباد ہوگا تو پورے قوم و معاشرے کا زوال لازمی ہے۔ ناولٹ ختم کرنے پر قاری ایک عجیب و غریب فیصلہ لینے پر مجبور ہوتا ہے کہ خدائے تعالیٰ

له ڈاکٹر یوسف سرمست، شاعر،معاصر اردو ادب نمبر، ص ۴۰۷

؎۲ ایضاً ص ۴۰۷

نے ایسی دنیا کیوں بنائی آخر یہ سب کچھ کیوں اور کس لیے ہے زندگی اور اس کے لوازمات پیش کرنے کے بعد مصنفہ کا یہ جملہ کہ "دنیا میری سمجھ میں نہیں آتی" ناولٹ کو فلسفیانہ رنگ عطا کر دیتا ہے

قرۃ العین حیدر نے بڑے فنکارانہ انداز میں چند کرداروں کو اس ناولٹ میں تخلیق کرتے ہوئے ایک طرف نئی سوسائٹی Ultra-Modern اور اس کے ہلاک اثرات کے ساتھ ہی ساتھ سوسائٹی کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ جو متوسط سماج کو کھوکھلا کر رہے ہیں۔ دوسری طرف آسام، بنگال و مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) کے Stateless غریب مزدوروں کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے جن کا استحصال سرمایہ دار طبقہ ایک عرصہ سے کرتا چلا آ رہا ہے۔

ناولٹ کا ایک دوسرا کردار زرینہ ہے جو چائے باغات کے مزدوروں کے مسائل پر ایک ڈاکومنٹری فلم بنا رہی ہے۔ وہ مزدوروں سے انٹرویو لیتی ہے جس سے اُن پر کیے جانے والے مظالم اور ان کے دکھ درد نمایاں ہوتے ہیں۔ یہاں مصنفہ کا سوشلزم اور اشتراکی نظریہ واضح ہو جاتا ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک چھوٹے سے کینوس پر چند مخصوص کرداروں کے ذریعہ عورت کے مسئلے کو فنی چابکدستی سے اجاگر کیا ہے۔ بقول مہیندر ناتھ: "میری رائے میں یہ چھوٹا سا ناولٹ (چائے کے باغ) آگ کے دریا پر بھاری ہے۔"[۱]

پلاٹ غیر منظم اور کردار جدید سوسائٹی کے حقیقی پیکر معلوم پڑتے ہیں۔ راحت کاشانی صنوبر وغیرہ کے کرداروں میں واقعی جان اور کشش پائی جاتی ہے جو اپنی زندگی برباد کر کے آباد کرتے اور پھر برباد کر دیتے ہیں۔ اپنی منفرد اور

---

[۱] مہیندر ناتھ، شاعر بمبئی فروری سنہ ۱۹۶۶ء ص ۶۳

اچھوتی تکنیک سے لکھا گیا یہ ناولٹ اردو ناولٹوں کے ارتقا میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو

"اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو" (۱۹۷۶) "سیتاہرن" کے بعد کا دوسرا ناولٹ ہے۔ بعض حضرات اسے طویل افسانہ قرار دیتے ہیں۔ بعض مختصر ناول، ان لوگوں سے الگ کچھ محققین و ناقدین اسے ناولٹ تسلیم کرتے ہیں، مگر ناولٹ ہونے کا جواز پیش نہیں کرتے۔ راقم الحروف "اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو" کو ناولٹ کے زمرے میں رکھتا ہے، کیوں کہ ناولٹ میں زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلے اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو مختصر کینوس پر چند کرداروں کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے زیر بحث ناولٹ میں قرۃ العین حیدر نے عورت کے مقدر اور محرومی کو مسئلہ بنا کر (یہ مسئلہ زندگی اور سماج کا ناگزیر مسئلہ ہے) اس کے مخصوص گوشوں کو ایک مختصر کینوس پر قمرن اور جمیلن کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ ناولٹ کا دارومدار مرکزی کردار پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مصنفہ کی نگاہ رشک قمرن پر مرکوز رہتی ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ "اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو" میں وہ ساری فنی خصوصیات ایک تنظیم کے ساتھ موجود ہیں جس کی بنا پر اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولٹس کا موضوع اودھ کا زوال آمدہ معاشرہ ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار اعلیٰ طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصنفہ اپنی نفسیاتی ژرف نگاہی اور مطالعہ سے اس طبقے کے مسائل کو پیش کرنے میں سماجی حقیقت نگاری سے کام لیتی ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ وہ نچلے اور پسماندہ طبقے کے مسئلے کو نظر انداز کرتی ہوں۔ "اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو" سے ثابت ہو جاتا ہے کہ وہ نچلے طبقہ کا احترام کرتی ہیں۔ اُن کے مسائل کو سمجھتی ہیں، اگر ان کی زندگیوں کے نشیب و فراز سے پوری طرح

واقف نہیں۔ یہ ناولٹ دوسری نوعیت سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ انھوں نے نچلے طبقے کو مرکزیت عطا کی ہے۔ ایک مخصوص تہذیبی پس منظر میں خانگی حالات زندگی اور ان کے کرب و مسائل کو ایک حساس انسان کی طرح سمجھنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

لکھنؤ کی تہذیبی فضا میں خانگیوں اور چکن کاڑھنے والی مظلوم عورتوں کے مسائل کو اُجاگر کرنے کے لیے کہانی کا آغاز ایک عرس کی قوالی سے ہوتا ہے۔ جہاں ناولٹ کا مرکزی کردار امرتی عرف قمرن کان پر ہاتھ رکھ کر تان لگاتی ہے:

"سفر ہے دشوار ..... سفر ہے دشوار ... خواب کب تک
بہت بڑی منزل عدم ہے۔ زبان رد کو بہک رہے ہو ....
..... سر درد و سینہ زور پہ ہے۔ نسیم جاگو سحر کو باندھو ــــ
اٹھاؤ بستر .... اٹھاؤ بستر کہ رات کم ہے۔" [1]

امرتی (رشک قمر) بڑی محنت سے بڑی بہن کا ساتھ دیتی ہے۔ دوپٹے کا آنچل پھیلا کر سامعین کے سامنے "کھلے ڈبل ..... کھلے ڈبل" کرتی ہوئی پائے گئے پیسوں پر مایوسی سے نظر ڈال کر دوپٹے کی گرہ میں باندھ لیتی ہے۔ گانے والیوں کا یہ گروہ نان بائی کے یہاں سے اپنے پیٹ کی آگ بجھاتا ہوا اپنے غمکدے میں آجاتا ہے۔ فرقان منزل کی چھوٹی کوٹھریوں میں یہ گروہ دو روپے کی کرایہ داری میں خانگیوں کی زندگی گذارتی ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار رشک قمر کا ہے۔ جو امرتی عرف قمرن اپنی آواز اور مرزا فرہاد ورما کی دلچسپی کے تحت فنون لطیفہ کی دنیا میں پہونچ جاتی ہے۔ بتدریج

---

[1] اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۳۴۴

شاعرہ اور پھر ریڈیو سنگر بن جاتی ہے۔ اعلیٰ سوسائٹی میں پہونچتے ہی عشق و محبت کے فریب میں پھسلتی ہے۔ جہاں آویز ہمدانی اور فرہاد سے عشق کرنے کے بعد آویز ہمدانی کا انتظار کرتی ہے۔ آویز ہمدانی اور فرہاد اس کی کوکھ میں بچے ڈال دیتے ہیں۔ مگر اسے محبت کی رفاقت میسر نہیں ہوتی۔ دنیا کی ٹھوکریں کھاتی ہوئی آویز ہمدانی کا انتظار کرتی ہوئی، اپنی مہ پارہ کو کراچی کے انڈر ورلڈ کی نذر کر دیتی ہے۔ اپنی خود بیگانگی اور فریب محبت کا شکار ہوتے ہوئے واپس اسی منزل پر پہونچتی ہے جہاں سے سفر شروع ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ سوسائٹی سے نکالی گئی۔ رشک قمر، پھر قمرن بن کر سرمایہ دار طبقے کی نذر ہو جاتی ہے جہاں "کرتوں کی ترپائی فی کرتہ دس پیسے۔۔۔۔ ایک نیا پیسہ فی مری پتی ایک آنہ فی پھول پکی کڑھائی۔ پتی میں جالی بنانے کا ایک نیا پیسہ۔ ایک نیا پیسہ فی شیڈو ورک۔ ایک نیا پیسہ فی بوٹی۔"[۱] کے ریٹ سے مظلوم و بے بس عورتوں کا استحصال کیا جا رہا ہے۔ اپنی بہن جمیلن کی جگہ لے کر قمرن اپنے پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے چکن دوزی کا کام شروع کر دیتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے رشک قمر کے ذریعہ زوال پذیر جاگیردارانہ تہذیب کے پس منظر میں نچلے طبقے کی بے شمار عورتوں کی محبت، فریب محبت، خود بیگانگی اور بیچارگی کو حقیقی پیرائے میں نمایاں کیا ہے۔ جہاں اس کی زندگی کے آغاز و انجام کے درمیان پانے اور کھونے کا طویل سلسلہ دیکھا جا سکتا ہے۔ پھر بھی اس کا انتظار ختم نہیں ہوتا۔

چکن کے کام کے لیے ٹھیکدار سے چکن کا سامان لینے کے بعد اس کی زندگی کے نشیب و فراز اور دلی کیفیات کی ترجمانی موثر ڈھنگ اجاگر کیا گیا ہے۔ جہاں مرکزی کردار کے افکار و افعال کی ساری گتھیاں از خود کھل جاتی ہیں۔ قمرن اپنے ماضی اور مستقبل

---

[۱] اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ) ص ۳۹۶

کے بارے میں سوچتی ہوئی اپنے مقدر پر بیساختہ رونے لگتی ہے مصنفہ اس کے جذبات کو بڑے نفسیاتی انداز میں نمایاں کرتی ہیں:

"قمرن نے ٹاٹ کے پردے کے پیچھے سے سارا سامان لیا ..... کھپریل میں آئی۔ بوسیدہ تخت کو جھاڑن سے خوب اچھی طرح صاف کیا۔ اس پر چادر بچھائی اور ساری اپنے سامنے پھیلا کر اس پر چھپے ہوئے بیل بوٹوں کو غور سے دیکھا۔ سوئی میں سفید دھاگہ پرویا۔ دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا آنچل گھٹنوں پر پھیلا دیا اور بوٹا کاڑھنا شروع کیا.......
تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔"[1]

کل ملا کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رشک قمر کا کردار ہمارے عہد کے نچلے طبقے کی عورتوں کی حقیقی ترجمانی ہے۔ جہاں ان کی حیرت انگیز، اندوہ ناک زندگی ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ ناولٹ میں مرکزی کردار کو بڑی اہمیت ہوتی ہے مصنفہ رشک قمر کے کردار کے گوناگوں پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے بقیہ دوسرے کرداروں کی تخلیق کرتی ہیں جو مرکزی کردار کا ساتھ دینے کے بعد معدوم ہو جاتے ہیں۔ ہر لحاظ سے یہ کردار جاندار اور کامیاب ہے۔

ناولٹ کا دوسرا کردار جمیلن (قمرن کی بہن) کا ہے جو اپنی عزت اور غیرت کے لیے سارے مصائب برداشت کرتے ہوئے بھی زمانے سے مصالحت نہیں کرتی۔ یہ اس کے غیور اور خودداری کی علامت ہے بالآخر کسی کے آگے سر جھکائے بنا موت کی آغوش میں چلی جاتی ہے فرہاد، دربا اور ہمدانی کے کردار دلکش ضرور ہیں مگر عامیانہ جو آج کے ماحول کے عکاس ہیں۔

---

[1] اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ)، ص ۵۷، ۲۹۶

مصنفہ کی زبان پر اچھی پکڑ ہے۔ زبان و مکالمہ کرداروں سے مطابقت رکھتے ہیں۔ ناولٹ کا اسلوب رومانی ہے۔ انداز و اسلوب دلکش، دلآویز اور سحر کارانہ ہے۔ لے طلسماتی تاثرات بھی اس میں موجود ہیں۔ اپنی تخلیقاتی صلاحیت کی بنا پر مصنفہ کے ناولٹ کی تکنیک جداگانہ ہے مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ پلاٹ، کردار اور تکنیک کے لحاظ سے "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو" قرۃ العین حیدر کا اہم ناولٹ ہے جس میں نچلے طبقے کی عورتوں کے مقدر جیسے اہم مسئلے کو ایک چھوٹے سے کینوس پر بڑی فنی چابکدستی سے اجاگر کیا گیا ہے۔ اردو ناولٹ کی ارتقاء میں "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو" کی اہمیت و افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

دلرُبا ہاؤسنگ سوسائٹی کی طرح قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناولٹ 'دلربا' (۱۹۸۱) ہے جسے طویل افسانہ بھی اور ناولٹ بھی سمجھا جاتا ہے۔ 'دلربا' میں ناولٹ کے تمام اجزاء اپنی ہیئت کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر راقم الحروف اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فکشن کا موضوع، زوال پذیر اودھ کا جاگیر دارانہ معاشرہ ہے پُرانی قدروں کے مٹنے کا غم اور جدید سوسائٹی کے مضر اثرات کی مذمت ان کی بیشتر تخلیقات میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ قدیم و جدید تہذیب سے پیدا شدہ مسئلے بالخصوص عورتوں کے مسائل کو وہ بڑے فنکارانہ انداز میں نمایاں کرتی ہیں۔ زیر بحث ناولٹ میں ان کا مخصوص نظر و فکر اپنے پورے آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

'دِل رُبا' لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کا عکاس ہے۔ کلکتہ کی ایک تھیٹر کمپنی لکھنؤ وارد ہوتی ہے۔ مشہور طوائف گلنار اس تھیٹر کی ہیروئن ہے اشرفیہ تہذیب کے کچھ نوجوان طالب علم اپنے ماحول کی پابندی کی وجہ سے چوری چھپے تھیٹر کی ہیروئن گلنار سے ملتے ہیں اور اس کی باتوں سے قدرے مرعوب ہوتے ہیں۔ ان

لڑکوں کے توسط سے گلنار کی رسائی اعلیٰ شریف خاندان کے بیرسٹر سید رفاقت حسین (جو کچھ دنوں کے لیے باہر چلے جاتے ہیں) کی طوطا کوٹھی تک ہو جاتی ہے۔ اس کوٹھی سے موسیقیت کی لہر دور دور تک پہونچنے لگتی ہے۔ گلنار کو کوٹھی کا ماحول ہی متاثر نہیں کرتا بلکہ دیوار پر آویزاں بیرسٹر صاحب کی تصویر پر گرویدہ ہو جاتی ہے۔ ایک خط پر "سید رفاقت حسین بیرسٹر" کا پتہ دیکھنے کے بعد وہ حیرت زدہ رہ جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں دو تہذیبوں کی جو نسلی خلیج ملتی ہے۔ وہ دراصل نظام اقدار کی خلیج بن کر ابھرتی ہے۔ سید رفاقت حسین اپنی کوٹھی میں گلنار کو دیکھنے کے بعد رسماً خیریت دریافت کرنے کے بعد چلے جاتے ہیں۔ طوطا کوٹھی میں ایک طوائف کی موجودگی بیرسٹر صاحب کی عزت پر پانی پھیرنے کے لیے کافی تھی۔ انھیں کیا معلوم کہ گلنار ان کی پرستار ہے۔ اپنے مصاحبوں سے رائے مشورہ کرتے وقت گلنار سے متعلق جو اظہار خیال کیے گیے اور اسے کوٹھی سے کسی بہانے نکالنے کی بات سُن کر گلنار کی حمیت کو زبردست صدمہ پہونچتا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ لکھنؤ چھوڑ کر اپنی بیٹی گلرو کے ساتھ رُوز بروز ترقی کرتے ہوئے بیرسٹر صاحب سے انتقام لیتی ہے۔ اسی تانے بانے پر پُوری کہانی گھومتی ہے۔ مصنف کے دوسرے ناولٹ سے 'دلربا' کا پلاٹ سیدھا سادہ اور منظم ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے مصنف کے سارے کردار نیچرول اور انسانی زندگی سے قریب تر ہیں۔ آج کے سماج میں حالات و واقعات اگر ساتھ دیتے ہیں تو انسان شریف نظر آتا ہے ورنہ گلنار و گلرو جیسا بن جاتا ہے۔ خون اور Heredity ماحول کے سامنے اپنا اثر کھو دیتے ہیں۔ جس ماحول میں انسان بڑھتا ہے۔ اُس کے اثر سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ سماج کا کوئی فرد نہ اچھا ہوتا ہے نہ بُرا، حالات واقعات اس کے عوامل و محرکات کسی کو اچھا اور کسی کو بُرا بناتے ہیں۔

گلنار اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے وہ رفاقت حسین کی پرستار ہے رفاقت حسین کو اس کی محبت کا اظہار ہو تا کیسے' ایک دوبار کے علاوہ سامنا بھی نہیں پڑتا۔ بیرسٹر رفاقت حسین کے ساتھ گلنار کی پہلی ملاقات پر قرۃ العین حیدر اس کے دلی جذبات و احساسات کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ نمایاں کرتی ہیں۔

گلنار کی محبت وقت کے جبر کی علامت بن کر اجاگر ہوتی ہے۔ ایک سازش کے تحت گلنار کو کوٹھی سے نکالنے کی تجویز سن کر گلنار کا ذہنی ردِ عمل فطری ہے۔ اس کے اندر چھپی عورت کی حمیت بیدار ہو اٹھتی ہے۔ کوٹھی چھوڑ کر لکھنؤ سے جانے کے بعد اس نے شہرت، دولت، عزت کے علاوہ تھیٹر کمپنی سے فلم انڈسٹری تک پہونچ جاتی ہے۔ اس نے سب کچھ حاصل کر لیا مگر اس کی زندگی کی محرومی اور بیگانگی کا مداوا نہ ہو سکا۔ سید رفاقت حسین کی پوتی حمیدہ کو "دلربا" بنا دینے کے بعد ہی اپنی محرومی اور اپنی توہین کا بدلہ لیتی ہے جو انقلاب زمانہ کی بدترین مثال ہے۔ مصنف نے گلنار کے اس مکالمہ کے ذریعہ ناولٹ کو ختم کیا ہے:

"گلنار بانو جو باتوں کی موڈ میں تھیں، بتایا کہ دلربا کے ساتھ گلستان میں رہتی ہیں اور گلرو اُسے اپنی اولاد کی طرح رکھتے ہیں۔ آپ تو جانتے ہیں کہ میری بیٹی گلرو کے یہاں تین لڑکے ہی لڑکے پیدا ہوئے۔ میری والدہ مرحومہ اپنی پرنواسی کا جشن ولادت بڑے دھوم دھام سے منانے کا ارمان دل میں لیے دنیا سے رخصت ہوئیں۔ مگر خدا کا شکر ہے کہ اس نے گلرو کو ایک بنی بنائی بیٹی اور مجھے نواسی عطا کی ہے۔ اور اس کارساز حقیقی کی قدرت کے قربان جاؤں۔ جس نے ایک طویل مدت کے بعد میرے کلیجے میں ٹھنڈک ڈالی۔" [1]

---

[1] دلربا، قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ، ص ۷۰

گلنار کی یہ باتیں سوسائٹی پر بھرپور طمانچہ ہے جس میں تہذیبی کشیدگی کا عکس نمایاں ہے۔ اشرفیہ تہذیب کے ایک چشم و چراغ کی پوتی کو فلم انڈسٹری کی اداکارہ بنا کر وہ اپنی محبت کی محرومی کا انتقام لیتی ہے۔ گلنار کے کردار میں زندگی موجود ہے۔

مصنفہ ماضی قریب کی تاریخ کے ایک لفظ کو پھیلا کر حال سے ملا دیتی ہیں۔ 'دلربا' اس کی زندہ مثال ہے۔

اسلوب بیان انتہائی پاکیزہ، چست، برجستہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کو اظہار خیال پر عدیم المثال قدرت حاصل ہے۔ عبارت میں ظرافت اور طنز کی شدت بھی پائی جاتی ہے۔ پلاٹ و کردار کے لحاظ سے اس کا شمار اردو کے اہم ناولٹوں میں ہوتا ہے۔

نغمہ کا سفر

نغمہ کا سفر (۱۹۶۳ء) جیلانی بانو کا نمائندہ ناولٹ ہے۔ 'نیا دور' کراچی کے علاوہ مختلف رسائل کی زینت بننے کے بعد چار ناولٹوں کے مجموعے کی شکل میں شائع ہوا۔ حیرت ہے، اردو نقادوں کی نگاہ اس اہم ناولٹ پر مرکوز نہیں ہوئی نتیجتاً 'نغمہ کا سفر' نقادوں کی بے توجہی اور بے اعتنائی کا شکار رہا۔ البتہ بعض ناقدین و محققین اسے طویل افسانے کی فہرست میں ضرور شامل کرتے ہیں۔

زندگی اور سماج میں 'عورت' ایک اہم مسئلہ ہے 'نغمہ کا سفر' میں جیلانی بانو نے اپنے عصر کی مجبور و بے کس عورتوں کی آزادی کے مسئلے اور ان کے مختلف النوع گوشوں کو چند کرداروں کے توسط سے ایک مختصر کینوس پر اپنی مخصوص تکنیک اور فنی بصیرت کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ ناولٹ کے سارے اجزا اس قدر ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں کہ ان میں ایک تنظیم پائی جاتی ہے جو ناولٹ کا بنیادی وصف ہے۔ انہیں خصوصیات کی اساس پر راقم الحروف 'نغمہ کا سفر' کو اردو کا اہم ناولٹ گردانتا ہے۔

حیدرآباد کے انحطاط پذیر معاشرے کے بعد کے سماج میں عورت کی مظلومیت اور ان پر عائد بیجا رسومات و روایات اور قدیم و جدید قدروں کی کشمکش کے درمیان

عورت کی بے بسی و مایوسی کو ہی کہانی میں مرکزیت حاصل ہے۔ مصنفہ نے عورت کی ذلت کا کرب فطری اور نفسیاتی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ جہاں برتاؤ و تجسس جیسے عناصر موجود ہیں۔

جیسا کہ ظاہر ہو چکا ہے کہ ناولٹ کا پہلا پلاٹ حیدرآباد کے جاگیردارانہ نظام کے زوال کے بعد کے معاشرے سے اخذ کیا گیا ہے۔ ناولٹ کے دو اہم اور مخصوص کردار زمرد اور نوید کی ناکام محبت کے ذریعہ عصری عہد کی عورتوں کے افکار و نظریات کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی آزادی کی تڑپ، کرب و بے بسی کی بھرپور ترجمانی بھی ملتی ہے۔ زمرد (دادی) کو تاب سے حقیقی عشق ہونے کے باوجود اس کی مرضی کے خلاف اس کی شادی کے روز ہی تاب کی تاب نہ لاکر پیر سے مفلوج ہو جاتی ہے۔ پوری کہانی زمرد کی داستان عشق کے محور پر گردش کرتی ہے جو یادِ ماضی کا سہارا لیتے ہوئے اپنی سرگذشت کہانی کے رُوپ میں نوید کو سُناتی ہے۔ نوید اور ریڈی کی محبت دیکھنے کے بعد زمرد کے زخم تازہ ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دونوں کے عشق کے اختتام پر متفکر رہتی ہے کہ کہیں نوید کا حال میرے المیہ کی طرح نہ ہو۔ اسی وجہ سے وہ برابر اپنی پوتیوں کو اپنے عشق کی سرگذشت سُناتے ہوئے عورت اور اس کی زندگی کا فلسفہ پیش کرتی ہے۔ کہانی کی ہیروئن نوید پاشا ہے۔ جو نئی اور پُرانی قدروں کے بیچ پستی ہوئی ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کر لیتی ہے۔ مگر اپنی دلی کیفیات کی ترجمانی نہیں کرتی۔ پرانی روایات اور خاندانی رسم و رواج کے ساتھ ہی ساتھ والد کی حالت زار دیکھتے ہوئے وہ کوئی ایسا قدم اٹھانے سے احتیاط کرتی ہے۔ علاوہ ازیں آوارہ بھائی اور اپنی بہن کی دردناک داستان بھی اسے قدمے متاثر کرتی ہے۔ پوری کہانی حیدرآباد کے زوال پذیر معاشرے کی ہو بہو تصویر کشی کرتی ہے۔ ریڈی سے شادی نہ کر کے امریکہ جا کر ریسرچ کرنے کا ارادہ اس کے دلی جذبات اور ذہنی کشمکش کی ترجمانی کرتا ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے "نغمہ کا سفر" کے کردار اپنے عہد کی سچی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناولٹ نگار نے کرداروں کے ذریعہ ان کے افکار و نظریات اور تاثرات کو نمایاں کیا ہے جن کے ذریعہ ان کی ذہنیت اور رجحان از خود واضح ہوتا ہے۔ "نغمہ کا سفر" کے سارے کردار ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔ دراصل یہ کردار قدیم و جدید قدروں سے پیدا شدہ مسائل کے شکار نظر آتے ہیں۔

ناولٹ کا مرکزی کردار نوید پاشا کا ہے، نوید کے ذریعہ جیلانی بانو نے حیدرآباد کی زوال پذیر تہذیب کی لڑکیوں کے جذبات اور ان کے دلی کیفیات کے ساتھ ساتھ ان پر عائد پابندی کو خوش اسلوبی سے نبھایا ہے۔

مرکزی کردار کے ارتقار کے لیے جیلانی بانو نے "زمرد" کے کردار کو مرکزیت دی ہے جس کے ذریعہ نوید کے افکار و نظریات نمایاں کیے گئے ہیں۔ نوید ایک حساس فرماں بردار لڑکی ہونے کے باوجود لیڈی ڈاکٹر ہے۔ قدیم و جدید قدروں کے بیچ آپ ہی آپ میں ٹوٹتی اور بکھرتی ہے۔ نوید کو ریڈی سے عشق ہونے کے باوجود وہ فرسودہ رسم و رواج اور روایات کی خلاف ورزی نہیں کرسکتی۔ جیلانی بانو نوید کے عشقیہ جذبات اور پرانی روایات کے پاس، کے جذبات کی عکاسی نفسیاتی طور پر کرتی ہیں۔ ایک طرف اس کی زندگی کی مسرتیں ہیں تو دوسری طرف اپنی حویلی، دادی دپاپا کی محبت۔ یہی وجہ ہے کہ دل کے مغموم ہونے پر اسے اپنی ٹوٹی پھوٹی بدوضع ڈیوڑھی کے تاریک کمرے میں ہی سکون حاصل ہوتا ہے۔ روایات کا پاس اور غیر مسلم عاشق سے قلبی لگاؤ کی کشمکش اور ذہنی الجھن کے درمیان نوید کے کردار کی نشوونما ہوئی ہے، دادی کی کہانیوں کے ذریعہ وہ ان کے المیہ کا گہرا تاثر لیتی ہے۔ انھیں وجوہات کی بنا پر جیلانی بانو تاریک کمرے سے وحشت دکھا کر، اس کی نفسیاتی کشمکش کو اجاگر کرتی ہیں۔

دراصل انھوں نے معاشرے کو نشانہ بنایا ہے، جن کی وجہ سے ایسی لڑکیوں کی زندگی تباہ کن ثابت ہوتی ہے۔ نوید کی آزادی کی تڑپ اور تلاش اس کی ذات کی تمنائیں، اس کی مظلومیت اور روایات کی گرفت کو فطری طریقے سے نمایاں کیا گیا ہے۔ رجعت پسند معاشرے میں پرورش پانے والی لڑکی کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرنے میں جیلانی بانو کامیاب نظر آتی ہیں۔

ریڈی کو گھر میں داخل ہونے کی ممانعت کے باوجود نوید کا کسی قسم کا احتجاج نہ کرنا اپنے باپ کی فرمانبرداری کہی جا سکتی ہے۔ جوان بھائی کے مرنے کا صدمہ اور اپنی بہن کی عزت لٹنے کا غم، جیسے حادثات اسے عجیب وغریب موڑ پر پہونچا دیتے ہیں۔ اپنے باپ کو اپنی قیمت ادا کرنے کی بات کو سُن کر اس کے تاثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ وہ متعجب ہو کر کہتی ہے کہ: "کیا۔۔۔۔؟ ریڈی بھی پچیس ہزار جیب میں ڈال کر اس بازار میں آیا ہے۔۔" [1]

نوید کے کردار کو نقطۂ عروج پر پہونچانے کے بعد جیلانی بانو، نوید کے تاثرات کو فطری پیرائے میں نمایاں کرتی ہیں:

"وہ دوربین اس کے ہاتھ سے چھوٹ پڑی جس میں آسمان کی وسعتیں سمٹی ہوئی تھیں اس کے پیر بے سہارا سے ہو گئے اور وہ فرش پر گر کے زار وقطار رونے لگی۔ اس کا بھیگا ہوا چہرہ مٹی میں اٹ گیا پھر بڑے دکھ سے اس نے منہ اوپر اٹھایا۔" [2]

اسی وقت دادی کے غصے بھرے لہجہ میں کہ 'یہ سرپھری لڑکی آخر کیا چاہتی ہے۔

---

[1] نغمہ کا سفر (نیا دور کراچی) ۳۱، ۳۲ ص ۲۲۷

[2] ایضاً ایضاً ص ۲۲۷

تم بیاہ نہیں کرو گی تو کیا میری طرح تم بھی اِس ڈیوڑھی میں اپنی لاش سڑاؤ گی۔ دادی کو جواب دیتے ہوئے کہتی ہے:

"لاش کیوں سڑے گی ..... جو عورتیں خودکشی کرتی ہیں انھیں کوئی نہیں دفناتا۔ مجھے دیکھو ابھی تک بے گور و کفن پڑی ہوں ..... میں تعفن نہیں پھیلاؤں گی۔ میں اپنی لاش اٹھا کر ڈیسیکشن ہال لے جا رہی ہوں ..... میں امریکہ جاؤں گی آپ کے فالج پر ریسرچ کرنے ..... کچھ نہ ہو لوگ مرنے کے لیے زہر پیتے ہیں۔ میں جینے کے لیے زہر پیوں گی۔ ان عورتوں کا علاج کروں گی جن کا مرض کسی کے سمجھ میں نہیں آتا۔"[1]

اس طرح نوید کے خیالات سے اس کے کردار کے سبھی پہلو بھرپور طریقے سے سامنے آجاتے ہیں۔ جیلانی بانو نے اپنے عہد کے جاگیردارانہ سماج کے اس دباؤ کو پیش کیا ہے جس میں پرورش پانے والی لڑکیاں اپنی خواہشات اور دلی تمناؤں کا گلا خود مروڑ دیتی ہیں۔ جہاں ان کی مظلومیت بخوبی دیکھی جا سکتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ عورت کے سوچنے اور سمجھنے کا ایک نیا احساس بھی ملتا ہے۔

ناولٹ کا دوسرا اہم کردار زمرد کا ہے۔ صحیح معنوں میں نوید کے کردار کے مختلف پہلوؤں کو ابھارنے کے لیے ہی اس کردار کی تخلیق کی گئی۔ زمرد ہر موقع پر اپنی داستان عشق کے ذریعہ پوتیوں کو درس دیتی ہے۔ زمرد کا کردار جاگیردارانہ عہد کی تعلیم یافتہ، آزاد فضا میں زندگی گذارنے والی لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جن کی ساری زندگی بغیر مرضی کی شادی اور خاندانی روایات کی وجہ سے مثل جہنم بن جاتی ہے۔ اسی انتشار اور گھٹن

---

[1] نغمہ کا سفر (نیا دور کراچی شمارہ ۳۲/۳۱) ص ۲۳۸/۲۳۷

کے باعث اپنے لڑکے کو وہ پیار نہ دے سکی، جو ایک ماں کا فرض ہوتا ہے۔ "مفلوج پیر" اس جذبات و تمناؤں کی خلاف ورزی کی نشانی ہی نہیں بلکہ اس کی محبت کا زخم ہے۔ ٹوٹی ہوئی حویلی اور ان میں بچے کھچے سامان کے علاوہ وہ تاریک کمرہ اس کی محبت سے وابستہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان مقامات پر نوید کو دیکھتے ہی اس کا درد شدت اختیار کرلیتا ہے۔ ناولٹ نگار نے زمرد کا کردار قدیم تہذیب و فرسودہ روایات کے ساتھ ہی ساتھ "عورت" کی ذات اور اُس کے متعدد مسائل کا بخوبی ترجمان ہے۔ عورت کی آزادی تڑپ اور تلاش کی جیلانی بانو نے فطری عکاسی کی ہے۔ کہانی سناتے وقت اس کے تاثرات کسی کنواری لڑکی سے کم نہیں رہتے۔ دادی زمرد کے عشقیہ جذبات کی عکاسی کرتے ہوئے جیلانی بانو نے ایک عورت کی نگاہ سے ان کے درد کو نمایاں کیا ہے:

"دادی بار بار کہہ رہی تھیں کہ کوئی کھڑکیاں بند کر جائے۔ نومبر کی یہ بے موسمی بارش ان کے بدن کو تلوار کی طرح کاٹ رہی تھی۔ جانے کیا بات تھی کہ برسات میں دادی کی رگ رگ میں ٹیس اٹھتی اور بیچاری نوید کی ڈاکٹری اس درد کا علاج نہ ڈھونڈھنے پر جھینپ جاتی..........."[1]

زمرد کا کردار اس عہد کی عورتوں کی مظلومیت و بے بسی کی ترجمانی ہے۔

زمرد کو اپنی گمشدہ جنت کی تلاش ہے۔ جو یقیناً زمانے کے لٹیرے تاراج کرچکے ہیں۔ مصنفہ 'زمرد' کی دلی کیفیات کو نمایاں کرتے ہوئے عورت اور اس کی زندگی کا فلسفہ بیان کرتی ہے۔ زمرد ایک جگہ عشق سے متعلق مولانا کے حوالے سے کہتی ہے کہ "انسان کسی کو اس لیے چاہتا ہے کہ وہ عشق کی پہلی منزل پر قدم رکھ سکے۔ اللہ کی محبت پہلے کوئی خواہش بن کر

---

[1] نغمہ کا سفر (نیا دور کراچی شمارہ ۳۱، ۳۲) ص ۱۹۲

جاگتی ہے۔ پھر اُس نغمے کو سُن کر انسان مدہوش ہو جاتا ہے۔ یہ سحر اسے مغنی کے قریب لے جاتا ہے۔ ایک دن نصیب کی معراج اس نغمے کو بھی سفر پر لے جاتی ہے۔ اب مغنی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے"۔[1] زمرد کی نامراد محبت کو تقویت دینے کے لیے یہ فلسفہ کافی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ زمرد کے کردار کے ذریعہ جیلانی بانو نے ارضِ دکن کی زندگی اور اس "عورت"، کہ بے بسی ولاچاری کی بے باک عکاسی کی ہے۔ زمرد کے کردار میں زندگی موجود ہے۔ وہ اپنی زندگی برباد ہونے کے بعد اپنی پوتیوں کی زندگی برباد کرنا نہیں چاہتی، مگر وہ بھی ایک عورت ہے جو اس معاشرے سے احتجاج نہیں کر سکتی۔

ناولٹ کے دوسرے کرداروں میں ریڈی، اشتیاق حسین اور اس کے لڑکے صادق کا کردار مرکزی کردار کو آگے بڑھانے کے لیے لائے گئے ہیں۔

ریڈی کا کردار ایک انسان دوست صحافی کی شکل میں ابھارا گیا ہے جو نوید کو پانے کے لیے حالات کا ہر طرح سے مقابلہ کرتا ہے۔ بالآخر نوید کے باپ کے قرض کی ادائیگی کے لیے وہ پچیس ہزار کی رقم دے کر اسے نجات دلانا چاہتا ہے۔ پھر بھی اسے ایک نامراد عاشق کی شکل میں چھوڑ دیا ہے۔ اشتیاق حسین جاگیردارانہ طبقہ کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے، جو پرانی وضع برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے، مگر اس کے سارے ارمانوں کو اس کا لڑکا اپنی بہن کو دس ہزار رقم کی رہن پر رکھ کر توڑ دیتا ہے۔ اشتیاق، ریڈی اور نوید کے عشق کا علم ہونے کے بعد بھی اس کی شادی دوسرے لڑکے سے کرنا چاہتا ہے۔ جو اس کی رجعت پسندی کا بیّن ثبوت ہے۔ ناہید اور صادق کا کردار زوال آمدہ تہذیب کے بعد جدید

---

[1] نغمہ کا سفر (نیا دور، کراچی شمارہ ۳۱، ۳۲، ص ۲۰۳

وقدیم قدروں سے پیدا شدہ مسایل اور بیجا پابندیوں کی عکاسی کرتے ہیں۔

مکالمہ نگاری کے لحاظ سے جیلانی کے مکالمے سے کرداروں کے افکار و نظریات نمایاں ہوتے ہیں۔ زمرد اور نوید کے مکالمے سے قدیم و جدید تہذیب کے بدلتے ہوئے حالات اور کرداروں کے مخصوص تاثرات واضح ہوجاتے ہیں۔

زبان و بیان پر انھیں قابو ہے۔ ناولٹ کی زبان صاف ستھری ہے حیدرآبادی لہجہ کا امتزاج کرداروں کی زبان میں چار چاند لگا دیتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے "نغمہ کا سفر" بیانیہ ہے۔ واقعات کی پیشکش اور قصے کی ترتیب کے ذریعہ نئی تبدیلیوں اور عصری آگہی کا احساس بھی ملتا ہے۔ نئی اور پرانی قدروں کا موازنہ کرتے ہوئے دو کرداروں ایک کے ماضی اور دوسرے کے حال سے کہانی اپنی مخصوص ہیئت میں نقطۂ عروج تک پہونچتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ "نغمہ کا سفر" پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ، زبان و بیان اور تکنیک کے لحاظ سے ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے حیدرآباد کے زوال کے بعد کے جاگیردارانہ نظام کی سماجی زندگی اس کے انتشار بالخصوص عورت کی ذات کے کرب کے علاوہ کئی مسایل کو اپنی فنی صلاحیت کے ذریعہ نمایاں کیا ہے۔ بلا شبہ "نغمہ کا سفر" اردو کے اہم ناولٹ میں رکھنے کے قابل ہے۔

کیمیائے دِل کیمیائے دِل (۱۹۶۷ء) نیا دور کراچی[۱] اور شاہکار، ناولٹ نمبر[۲] کے علاوہ کئی رسالوں کی زینت بنا، جو اس کی مقبولیت کا بین ثبوت ہے۔ حیدرآباد کے ایک چھوٹے سے کینوس پر جیلانی بانو نے زوال آمدہ تہذیب و

معاشرے کی جدید و قدیم قدروں سے پیدا شدہ مسئلہ کو ان کے مخصوص پہلوؤں کے ساتھ چند کرداروں کی مدد سے اپنی مخصوص تکنیک میں پیش کیا ہے۔ ناولٹ کے اجزاء ترکیبی کو بڑے فنکارانہ انداز میں نمایاں کرتی ہیں جو کہ اس صنف ادب کا خاصا ہے۔

کیمیائے دل، کا پلاٹ حیدرآباد کے انحطاط پذیر تہذیب کے پس منظر میں بنا گیا ہے۔ جہاں حیدرآباد کا معزز خانوادہ مشرقیت میں غرق، ماضی کی یاد میں ہجرت کر کے ایک قصبہ میں وارد ہوتا ہے۔ ناولٹ کا خاص اور پُر اثر کردار شہزاد آپا کا ہے۔ شہزاد آپا کا حُسن مثالی، ان کے سر کے بال شب ہجراں سے بھی زیادہ طویل، زبردست پردہ اور اسلامی تہذیب کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ شہزاد آپا کو اگر کسی اسلامی ناولٹ کی ہیروئن کہا جائے تو زیادہ درست ہوگا۔ شہزاد آپا اگر حسن و جمال کا شاہکار ہیں تو دوسری طرف ان کی اداسی ان کے ذہنی کرب کی بھرپور غمازی کرتی ۔ ظاہر ہے کہ وہ جس شخص سے منسوب تھیں وہ خاندانی جھگڑے کی گرد میں گم ہو گیا تھا۔ خاندانی لڑائی مقدمہ بازی میں شہزاد آپا اور اُن کی ماں پر تباہی کے بادل منڈلانے لگے۔ مالی حالت اور معاشی بحران کے شکنجے میں جکڑنے کے بعد اس پر زبردست ردِ عمل ظاہر ہوتا ہے۔ ناساعد حالات قدیم قدروں کی گھٹن اور گھر کی زبوں حالی شہزاد آپا کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔

جیلانی بانو، شہزاد آپا، کو قدامت پسندی کے حصار سے نکال کر، جدید آزاد ماحول میں زندگی گذارنے کا عزم پیدا کرتی ہیں۔ اپنے مستقبل کو دیکھتے ہوئے شہزاد آپا فرسودہ روایات اور مشرقی قدروں سے انحراف کر کے حصول تعلیم میں لگ جاتی ہیں۔ اپنی بے پناہ صلاحیت اور اہلیت کی وجہ سے وہ ریسرچ پوری کر کے اسی یونیورسٹی میں لکچرار کے عہدے پر فائض ہوتی ہیں۔ اسی اثناء میں یونیورسٹی کے ریڈر اپنی خواہش کی غرض سے اس کی ہر ممکن مدد ہی نہیں کرتے، بلکہ اس کے مقدمہ کے فائنیز بن جاتے ہیں اپنی کرم فرمائی کا صلہ شادی کا پیغام بھیج کر کرنا چاہتے ہیں۔ جسے شہزاد آپا اور اس کی ماں ٹھکرا دیتی

ہیں۔ شادی کا پیغام نامنظور کرنے کے ردِ عمل میں فیضی شہزاد آپا کو دھمکیاں دیتا ہے۔ یہاں جیلانی بانو شہزاد کے کردار کے ذریعہ اس کے عزم و ارادے کی ترجمانی بڑی سلیقگی کو کرتی ہیں۔ اب شہزاد آپا ایک ترقی پسند لکچرار کی حیثیت سے نمودار ہوتی ہیں۔ وہ فیضی سے قطع تعلق، کرکے یونیورسٹی کے ایک پروفیسر سے راہ رسم آشنائی بڑھا کر زندگی گذارنے لگتی ہے۔ شہزاد آپا کی تبدیلی کی عکاسی کرتی ہوئی مصنفہ اس کے سراپے کا بیان کرتی ہیں :

> "شہزاد آپا ڈاکٹر سدھیر کے ساتھ آرہی تھیں۔ کھلی باہوں کے سرخ بلاؤز پرسے ان کی سیاہ چمکیلی ساری کا پلو سرک کر ان کے پیروں میں الجھ رہا تھا۔ ان کے گہرے عنابی لپ اسٹک والے ہونٹ قہقہے لگا رہے تھے۔ اور۔ اور۔ ان کے وہ لمبے لمبے ساتھ پردوں میں رہنے والے تاریخی بال کٹے ہوئے تھے۔ انھوں نے بڑے اسٹائل سے کٹے ہوئے بالوں کا گھونسلہ بنا کر رکھ لیا تھا۔" [1]

مصنفہ نے کردار کا ارتقاء بڑے حقیقی اور فطری انداز میں کیا ہے۔ انھوں نے شہزاد آپا کے کردار کے ذریعہ اپنے عصری معاشرے پر کاری ضرب لگائی ہے۔ جہاں معاشرہ انھیں آزاد فضا میں نکلنے کی اجازت نہیں دیتا، بلکہ قدیم روایتیں اور قدریں اس حد تک غالب رہتی ہیں کہ ایک ذہنی کرب میں مبتلا ہو کر خون کے آنسو روتی ہیں۔ یہاں اسی ماحول کی ایک عورت کے ترقی پسندانہ اقدام کے ذریعہ یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ عورتیں جب تک فرسودہ روایت کی پیروی کرینگی، ان کا مستقبل روشن اور تابناک نہیں ہوسکتا۔ شہزاد آپا، جو مزاج و خصائل کی وجہ سے مشرقیت کا مجسمہ تھیں، وہی شہزاد آپا غربت اور فرسودہ روایات کے باعث کچھ سے کچھ ہوگئیں۔

---

[1] کیسے دل (مشمولہ 'شاہکار'، ناول نمبر شمارہ ۵۵) ص ۲۷۰

زوال آمدہ تہذیب کے بعد متوسط گھرانے کی غربت اور جدید و قدیم قدروں سے پیدا شدہ مسائل کو پیش کرنے کے لیے جیلانی بانو نے پلاٹ کی ترتیب اس کے ہم آہنگ کرداروں کے انتخاب کو اِس سلیقگی اور عمدگی سے اجاگر کیا ہے کہ "کیمیائے دل" ناولٹ کے فن و تکنیک پر پورا اترتا ہے۔

حیدر آباد کی مخصوص زبان ناولٹ کے فن کو تقویت دیتی ہے۔ جیلانی بانو کے دلکش اسلوب سے قاری محظوظ ہوتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے ناولٹ کی کہانی ایک دوسرے سے کہلوائی گئی ہے۔ بہر حال زبان، اسلوب، کردار، تکنیک اور ٹریٹ منٹ سے جو وحدت تاثر پیدا کیا گیا ہے، وہ اپنی مثال ہے۔ یوں تو مصنف نے کوئی مسئلہ نہیں اٹھایا ہے مگر حیدر آباد کے پس منظر میں جدید و قدیم تہذیب میں ہونے والے ردِ عمل میں عورتوں کے مسائل کو بخوبی نبھایا گیا ہے۔ پھر بھی اردو ناولٹ کے ارتقار میں "کیمیائے دل" کا اپنا مخصوص مقام ہے۔

چراغ تہہ داماں "چراغ تہہ داماں" (۱۹۶۷) اردو کے موقر رسائل میں چھپنے کے بعد کتابی صورت میں منظر عام پر آیا۔ زیر بحث ناولٹ سے قبل اقبال متین کی حیثیت صرف افسانہ نگار کی تھی مگر ان کی اِس تخلیق نے ہی انھیں اردو کا ناولٹ نگار بننے کا شرف بخشا۔ یوں تو ہماری زندگی اور معاشرے کے متعدد اہم مسائل ہیں۔ جن پر مختلف قسم کے ناولٹ وجود میں آئے۔ مگر مسئلے کے لحاظ سے یہ اردو کا واحد ناولٹ ہے جو نقادوں کی بے توجہی کی وجہ سے مقبول نہ ہو سکا۔ ڈاکٹر یوسف سرمست اس ناولٹ کی اہمیت و افادیت پر زور دیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> "یہ ناولٹ کتابی صورت میں الگ شائع نہیں ہوا ہے اس لیے اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی جا سکی۔ ورنہ یہ اقبال متین کا ایسا کارنامہ ہے کہ اگر اس کے سوا کچھ بھی وہ نہ لکھتے تب بھی ان کے نام اور کام کو اردو ادب میں زندہ رکھنے کے لیے یہ

مختصر ناولٹ کافی ہوتا۔"[1]

ڈاکٹر یوسف سرمست کی رائے سے کسی حد تک اِتفاق کیا جاسکتا ہے، مگر اُن کا یہ کہنا کہ کتابی صورت میں الگ سے شائع نہ ہونے کی وجہ سے ناقدین کی توجہ سے محروم رہا، سَراسر غلط ہے، کیوں کہ یہ ناولٹ ۱۹۶۷ء میں موصوف کے مضمون شائع ہونے سے قبل ہی شائع ہو چکا تھا۔ بہرحال اِس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بحیثیت ناولٹ اس کی اہمیت اور افادیت سے بحث نہیں کی گئی۔

شمسُ الرّحمان فاروقی جیسا نقاد جو بحیثیت صنفِ ادب، ناولٹ کے وجود سے ہی منکر ہیں، شاہکار ناولٹ نمبر کے ناولٹوں پر تبصرہ کرتے ہوئے 'چراغ تہہِ داماں' سے متعلق لکھتے ہیں۔

"۔۔۔۔لیکن اہم ترین ناولٹ اقبال متین کا ہے جو اگرچہ نقلی شاعرانہ زبان سے بوجھل ہے، لیکن زندگی کے چند سنگین حقائق کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مردطوائف کے کردار پیش کرنے کی اردو میں یہ غالباً پہلی کوشش ہے۔"[2]

چراغ تہہ داماں کے ذریعہ اقبال متین نے زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ مردطوائف کے ساتھ ہی، اس کے متعلق چند مخصوص گوشوں کی ترجمانی کی ہے۔ انھوں نے ناولٹ کا مواد اپنے عصری معاشرے سے اٹھایا ہے، اور شانو جیسے کردار کے ذریعہ ایک چھوٹے سے کینوس پر اپنی فنکارانہ انداز میں نمایاں کیا ہے۔ 'چراغ تہہ داماں' میں وہ ساری خصوصیات کسی حد تک پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کے زمرے میں ہی رکھا جائے گا۔

---

[1] ڈاکٹر یوسف سرمست ، ہمعصر ناول شمولہ شاعر، ہمعصر اردو ادب نمبر ۱۹۷۷ء ص ۴۱۲

[2] شمس الرحمٰن فاروقی ، شب خون، اگست ۱۹۶۶ء ص ۷۸

کہانی بردوئے گیسٹ ہاؤس کے ریستوران اور قریب کی جھیل کے پس منظر کوشلیا اور شانوجہ کے گرد گھومتی ہے۔ پلاٹ سادہ ہونے کے باوجود الجھا ہوا ہے۔ جزئیات نگاری کے باعث مسئلہ تہہ در تہہ چلا جاتا ہے۔ قصہ پن اور تجسس جیسے عنصر ہونے کے بعد بھی قاری کوئی اچھا تاثر نہیں لیتا۔ قصہ اور پلاٹ کے بعد اگر ناولٹ کو کردار نگاری کی رو سے دیکھا جائے تو "چراغ تہہِ داماں" میں جن کرداروں کی تخلیق کی گئی ہے، وہ ہمارے عصری معاشرے کے افراد ہیں۔ مصنف نے حالات و ماحول سے پیدا شدہ مسائل اور کرداروں کے حرکات و اوصاف کو اپنی فنی صلاحیت کے ذریعہ نمایاں کیا ہے جہاں کرداروں کے افکار و نظریات کے ساتھ ان کے جذبات و احساسات از خود واضح ہو جاتے ہیں۔

کردار نگاری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں زندگی پائی جائے اور ان کے حرکات و سکنات سے مسئلہ خود بخود واضح ہو جائے۔ زیر بحث ناولٹ میں اقبال متین نے کرداروں کو انفرادیت بخشنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ ناولٹ میں یوں تو بہت سارے کردار لائے گئے ہیں مگر کوشلیا اور شانوجہ ہی ناولٹ کے اہم کردار ہیں۔

شانوجہ ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ جس کے توسط سے ناولٹ نگار نے مرد طوائف کے کردار کو سلیقے سے نمایاں کیا ہے۔ دراصل شانوجہ کے کردار کی تخلیق ان کی فنی صلاحیت کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ شانوجہ کا کردار ناولٹ میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے جو کال گرل کوشلیا کا ناجائز لڑکا ہے۔ شانوجہ کے کردار کی تخلیق کے لیے مصنف نے کوشلیا کے کردار کے مختلف النوع پہلوؤں پر بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ تاکہ مرکزی کردار کی صحیح معنوں میں ترجمانی کی جا سکے۔ اس کے کردار کی تعمیر میں اقتصادی و معاشرتی ماحول کا بڑا دخل ہے۔ شانوجہ کی غیر فطری بد فعلی میں سماج کی بے راہ روی اور اس گھٹن ماں

کی عدم توجہی کا بڑا دخل ہے۔ اقبال متین نے شانوجہ کے کردار کے ذریعہ اپنے عصری عہد کی اعلیٰ سوسائٹی کو نشانہ بنایا ہے جو اپنی جنسی شہوت غیر فطری طور پر معصوم بچوں سے پوری کر کے ان کی زندگی کو تباہ و برباد کرتے ہیں۔ شانوجہ کے ذہن و شعور پر ماں کی بدفعلی کا اثر پڑتا ہے۔ اسی ماحول میں پرورش پانے کے باعث شانوجہ پیارے لعل کی ہوس پرستی کا نشانہ بنتا ہے۔ دولت اور آسائش کی لالچ میں یہ علت اسے مرد طوائف بنانے میں معاون ہوتی ہے۔

انسان خواہ مرد ہو یا عورت، دونوں میں ایک دوسرے کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ یہ ایک بائیلوجیکل تجزیہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شانوجہ پر نسائیت کا عنصر غالب ہونے پر وہ مثل عورت دکھائی دیتا ہے۔ اس کے بناؤ سنگار اور نسوانیت کے پہلو کی نفسیاتی طور پر نشاندہی کرتے ہوئے مصنف نے اپنی فنکارانہ صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ شانوجہ کی اس تبدیلی سے متعلق صمصام کو شلیا کے گوش گذار کرتا ہے:

> "۔۔۔۔۔۔ شانوجہ کو اسّی سالہ خانوں کے صدر نے چالیس سال بیٹے نے رکھ لیا تھا اور شانوجہ اب زنانے کپڑے پہنتا ہے، ساری باندھتا ہے۔ اور چوڑیاں بھی اس نے پہن رکھی ہے وہ لپ اسٹک بھی لگاتا ہے۔ یہاں تک کہ۔۔۔۔ یہاں تک کہ سینے پر کچھ ابھار سا پیدا کر کے اس نے۔۔۔۔ اس نے پستان بھی بنا لیے ہیں۔۔۔۔"[1]

شانوجہ کے کردار کو زندہ اور متحرک بنانے میں ناول نگار کا مشاہدہ عمیق ہے۔ ماں سے جدا ہونے کے بعد شانوجہ کا خان کی زوجیت میں جانا اور سارے نسوانی

---

[1] چراغ تہہ داماں ص ۶۶

حرکات وسکنات حقیقی ہیں۔ ایک لمبے عرصہ کی جدائی کے بعد اپنے گراہک کے ساتھ بردولا گیسٹ ہاؤس پہونچنے پر اس کے اندر چھپی ہمت بیدار ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بردولے کے قریب اپنی میں جاتا ہے جہاں ایک طوائف ماں کوشلیا کا سامنا ہوتے ہی ماں کی ممتا شانوجہ سے اپنی بھڑاس غم وغصہ کی صورت میں نکالتی ہے۔ ماں کی باتوں سے زچ کھاکر شانوجہ اپنی ماں کے پیشہ پر طنز کرتا ہے۔ دراصل اپنی ماں سے اس بات کا انکشاف کرتا ہے کہ ہم دونوں ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں جنھیں سماج اور مالی حالت کی پستی نے اس منزل تک پہونچا دیا ہے۔ ناول نگار نے شانوجہ کے کردار کے ذریعہ ایک طوائف اور مرد طوائف کے ساتھ ہی ساتھ ماں بیٹے کے ملے جلے تاثرات کی حقیقی ترجمانی کی ہے۔ شانوجہ کے مندرجہ جذبات وخیالات اس کے کردار کی روشن مثال ہے۔ شانوجہ اپنے لیے لجا و شرم کے الفاظ سننے کے بعد ماں سے مخاطب ہے:

"ماں تو یہ مجھ سے پوچھ رہی ہے کہ لجا اور شرم کے لفظ میں نے سے ہیں ۔۔۔ تو جانتی ہے کہ تو مجھ سے کیا پوچھ رہی ہے ۔۔۔۔ بردولے گیسٹ ہاؤس میں آج ہم دونوں کے کمرے اتفاق سے ایک دوسرے کے برابر ہیں۔ ایک دیوار بیچ میں حائل ہے ماں ۔۔۔ ایک کمرے میں پیارے لعل کے ساتھ میں ٹھہرا ہوں اور دوسرے میں سعید الزماں کے ساتھ تو رہے گی ۔۔۔۔ میں اپنی شرم کی گٹھری اٹھا لاؤں گا تو اپنی لجا سمیٹ لا ۔۔۔۔ رات گذر جائے تو صبح کو ہم ایک دوسرے کا چہرہ اُجالے میں دیکھیں گے پھر تو مجھے ایک بار صرف ایک بار بیٹا پکار لینا۔ اور مجھے بھی اتنی اجازت دینا کہ میں بھی تجھے صرف ایک بار ماں پکار لوں۔ ۔۔۔" [1]

---

[1] چراغِ تہہ داماں ص ۱۶

غالباً ناولٹ نگار شانوجہ کے کردار کو بلند کرنے کے لیے اس سے ایسی باتیں کہلاتا ہے۔ شانوجہ کی نگاہ میں دونوں ایک ہی جرم کے مرتکب ہیں۔ اگر ایک ماں طوائف ہو کر اپنے بیٹے سے ایسا فعل کرنے کی وجہ دریافت کر سکتی ہے۔ تو اس کا بیٹا بھی مرد طوائف ہو کر طنز کرتا ہے کہ ہم دونوں ایک ہی پیراہن میں عریاں ہیں۔

ناولٹ نگار نے ماں بیٹے کی محبت کے فطری جذبات کے ساتھ ہی ساتھ ہم پیشہ ہونے کی وجہ سے دونوں اپنے اپنے عاشق کو ایک دوسرے پر فوقیت دیتے ہیں۔ بردولے گیسٹ ہاؤس میں دونوں کی ملاقات ہونے پر غیر متوقع طور اپنی ماں کو دروازے پر دیکھ کر وہ زبردست طنز کرتا ہے جو اس کے کردار و افعال کا ترجمان ہے وہ اپنی ماں کی سیرت پر طنز کرتے ہوئے یہ ثابت کرتا ہے کہ میں کس منھ سے تمھیں ماں کہہ کر پکاروں۔ دونوں کی ملاقات کے وقت شانوجہ کے جذبات و افکار حقیقت پر مبنی ہیں۔ جہاں ایک طوائف اور مرد طوائف کے ساتھ ہی ساتھ ماں بیٹے کی فطری محبت کا مِلا جُلا تاثر نمایاں کیا گیا ہے۔

ماں سے ملاقات کے دوران شانوجہ اپنے پیشہ کی وجہ سے ماں کے فعل پر کاری ضرب لگاتا ہے، تو دوسری طرف ماں کی ممتا اس کے دل میں ماں سے محبت کا جذبہ بھی بیدار کرتی ہے۔ جہاں وہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ دراصل ہم دونوں غلط ہیں مگر ان لوگوں سے بہتر ہیں جو مجھ سے بھی زیادہ مجرم ہیں۔ ناولٹ نگار نے شانوجہ کے کردار کے ذریعہ اس کی شخصیت و مزاج کے تمام محرکات کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ شانوجہ کی باتیں دراصل اس کی مالی و سماجی پستی کی ترجمان ہیں جن کے سبب وہ مرد طوائف بننے پر مجبور ہوتا ہے۔

شانوجہ کا کردار اس کے جذبات و احساسات کے ساتھ ہی ساتھ اپنے عصری زندگی کا تجزیہ بھی پیش کرتا ہے، جہاں دولت ہی انسان کی تمام جرائم پر نقاب ڈال دیتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ شانوجہ دولت اور بنگلہ کی خواہش میں خان کا منتظر ہے تاکہ سماج میں اس کے پاس وہ ساری آسائش فراہم ہو جو اس کے فعل پر پردہ ڈال سکے۔ ناولٹ کا دوسرا اہم کردار کوشلیا کا ہے جو خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ اقبال متین نے کوشلیا کے کردار کے مختلف گوشوں کو فطری اور نفسیاتی طریقے سے نمایاں کیا ہے۔ کوشلیا کے کردار کے ذریعہ انھوں نے عصری معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کا ذمہ دار معاشرے کو بنایا ہے جہاں غربت اور مجبوریوں کے باعث جوان لڑکیاں ازدواجی رشتہ میں بندھنے کے بجائے ویشیا بننے پر مجبور ہو جاتی ہیں۔ جہاں ہمارے سماج کے نام نہاد شرفا اپنی شہوت ہی پوری نہیں کرتے بلکہ ان کا استحصال اس حالت میں بھی کرتے ہیں۔

شانوجہ سے اس کی محبت، کوشلیا کی ممتا کی نشاندہی کرتی ہے۔ شانوجہ کو کھائی میں پھینک دینے کی تجویز پر اس کے اندر چھپی ماں کا دل مسوس کر رہ جاتا ہے۔ شانوجہ سے محبت کا جذبہ جا بجا دیکھا جا سکتا ہے۔ اس روڑے کو کھائی میں پھینکنے کی تجویز پر اس کے تاثرات دیکھے جا سکتے ہیں:

> "وہ موقع محل دیکھ کر کبھی مسکرا کر رہ گئی ہے، کبھی شانوجہ کے
> گال پر طمانچہ جڑ دیا ہے۔۔۔۔" [1]

ایک گراہک کا فیصلہ کن انداز میں جواب دیتے ہوئے اس کی ممتا دیکھی جا سکتی ہے جو اپنے سودے سے زیادہ شانوجہ کو ترجیح دیتی ہے:

> "جناب یہ تو دس بجے رات سے پہلے سوئے گا نہیں کیونکہ یہ دوپہر کو
> بہت سو کر اٹھتا ہے اور جب تک یہ جاگتا رہے گا میں کسی کی بھی نہیں
> ہو سکتی۔۔۔۔" [2]

---

[1] چراغ تہہ داماں ص ۸
[2] ایضاً ص ۹

پیارے لعل کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیتے ہوئے کوشلیا، شانو جہ سے متعلق کہتی ہے: "اس کو سو جانے دو..... اس کو کیوں کانٹوں میں گھسیٹا جائے۔ یہی کیا کم ہے کہ اُس نے مجھ جیسی ماں سے جنم لیا ہے۔"[1]

یہی نہیں، شانو جہ کی کم اس کم سن کم بے ساختہ پہونچنا اور پیارے لعل کا شانو جہ کے ساتھ غیر فطری تعلقات قائم کرنے پر اس کے تاثرات حقیقت پر مبنی ہے۔ اقبال متین نے اس کے تاثرات پیش کرتے ہوئے ماں کی مامتا جیسے جذبہ کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی ہے:

"کوشلیا کی آنکھوں میں زمانے بھر کی وحشت جیسے پناہ لینے چلی آئی تھیں۔ اس کی آنکھیں گھائل ہرنی کی طرح وحشیانہ تھیں۔ ..... اس نے پھیلی پھیلی آنکھوں سے بلونت (پیارے لعل) کو دیکھا جو جلدی جلدی پتلون پہن رہا تھا..... وہ جست لگا کر اٹھی اور بلونت پر جھپٹی اس نے تابڑ توڑ دو چار مکے اور تھپڑ بھی اسے جڑ دیئے۔"[2]

اقبال متین نے یہاں ایک ماں کے غم و غصہ کی ترجمانی کی ہے، جو اپنے لڑکے کو اس ماحول سے قطعی دور رکھنا چاہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوشلیا شانو جہ کے غائب ہو جانے پر اور طرح طرح کی افواہیں سننے کے بعد گہرے رنج و غم کا اظہار کرتی ہے۔ ناولٹ نگار کوشلیا کے تاثرات بڑے سلیقے سے پیش کرتا ہے، جب ایک ماں کی حیثیت سے اُسے معلوم پڑتا ہے کہ وہ ایک خان کی بیوی کی حیثیت سے زندگی گذار رہا ہے۔

---

[1] چراغ تہ داماں ص ۳۶

[2] ایضاً ص ۵۹، ۶۰

مصنف اس موقع پر کوشلیا کے کردار کے عوامل و محرکات سے بڑی نمائندگی کرتا ہے جہاں ایک ماں کی آرزو، حمیت، انا کے علاوہ اس کی مظلومیت اور کرب کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جس کشمکش سے کوشلیا گذر رہی ہے۔ وہ کبھی اپنے ماضی کو یاد کرتی ہے کبھی اس حادثہ کا مجرم شانوجہ کے باپ کو ٹھہراتی ہے۔ کبھی سماج کے اُن سفید پوشوں کو نشانہ بناتی ہے جن کی وجہ سے اسے یہ پیشہ اختیار کرنا پڑا۔ ناولٹ نگار نے اس کے جذبات و احساسات کو بڑے نفسیاتی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔

شانوجہ کا دفعتاً ماں کے سامنے پہونچ جانے کے بعد ناولٹ نگار نے کوشلیا کے غم و غصہ کا اظہار بڑے نفسیاتی انداز میں کیا ہے۔ جہاں اس کے اندر چھپی ماں کی ممتا کے جذبات و احساسات نمایاں ہیں:

> "ماں مجھے ماں مت کہنا۔۔۔۔ میں تیری ماں نہیں ہوں۔
> اچھا ہوتا تو مر جاتا اور میں ماں پکارے جانے کے
> لیے ترس ترس کے رہ جاتی میں سوچتی تھی کہ جب
> تو بڑا ہوگا تو مجھ سے کہے گا کہ کاش تم میری ماں نہ ہوتیں
> اور فخر سے سینہ تان کر چلوں گی کہ میں بہر حال تری ماں
> ہوں۔ ترے نہ کہنے سے کیا ہوتا ہے لیکن آج مجھ جیسی
> ماں تجھ سے کہہ رہی ہے کاش تو میرا بیٹا نہ ہوتا۔۔۔۔
> تو نے میری زندگی کو اٹھا کر کھائی کے اندھیروں میں پھینک
> دیا ہے۔ تاکہ تجھے دیکھنے کے لیے زندہ نہ رہتی۔۔۔۔
> میں سوچتی تھی کہ شرم سے میرے سامنے بھی نہ آسکے گا۔
> لیکن تو کس قدر سفاک ہے۔ تجھے اپنے کیے پر پچھتاوا بھی تو نہیں
> لجا اور شرم کے لفظ تو نے شاید کبھی سنے ہی نہیں۔ تجھے آخر یہ

ہو گیا گیا ہے شانو جہ..... "[1]

ڈیر بالڈ کی تلاش میں کوشلیا جس وقت شانو جہ کے گھر پر تاک کرتی ہے جہاں وہ اپنے بیٹے کا طنز برداشت کرتی ہے۔ پھر مامتا بیدار ہو جانے کے بعد شانو جہ کے دل میں ماں کی محبت جگہ پیدا کر لیتی ہے۔ کوشلیا شانو جہ کو اپنے گھر لے جانے پر رضامند کر لیتی ہے۔ گھر پہونچنے کے بعد ڈیر بالڈ کے خط کو پڑھنے پر وہ ایسا محسوس کر رہی ہے گویا اس کی جمع کی رقم صرف اسی کام کے لیے تھی جس کے بارے میں ڈیر بالڈ نے خط میں تحریر کیا تھا۔ وہ کاکا اور شانو جہ سے گفتگو کرتے ہوئے کہتی ہے:

"آج میری زندگی کسی کے کام آئی ہے کاکا میں بہت خوش ہوں..... ڈیر بالڈ کی اکلوتی بیٹی کی شادی ہے شانو جہ..... میں نے اس کے لیے اچھا سا بر ڈھونڈا تھا..... "[2]

یہاں کوشلیا کی مسرت کے پس پردہ اپنے ماضی کے کربیہ لمحے محسوس کرتی ہے۔ کیوں کہ مالی تنگی کے سبب ہی اس کی زندگی برباد ہوئی ہے یہاں مصنف نے کوشلیا کے اندر چھپی ہوئی عورت کو نمایاں کیا ہے جسے اپنی رقم جانے کا غم نہیں بلکہ ایک لڑکی کے رشتہ ازدواج میں صرف ہونے کی خوشی ہے۔ مگر شانو جہ کے انکشاف کرنے پر کہ ڈیر بالڈ کے نہ کوئی لڑکی ہے اور نہ ہی کوئی بیوی، وہ حیران ہو جاتی ہے۔ اسے یقین نہیں آتا، لیکن جب اس پر اس کی جعل سازی اور

---

[1] چراغ تہہ داماں ص ۱۵۴/ ۱۱۴

[2] ایضاً ص ۱۶۵

فراڈ واضح ہوتا ہے تو اس کے یقین کو دھچکا ہی نہیں لگتا بلکہ اپنی محروم زندگی سے ہمیشہ کے لیے الگ ہو جاتی ہے۔ ناول نگار نے کوشلیا کی موت کے ذریعہ اس کے مجروح جذبات سے پُر ماں کی ترجمانی کی ہے جسے نہ محبت کا سکھ حاصل ہوا نہ ہی ماںتا کا۔ کوشلیا کے کردار کی نشو و نما فطری اور نفسیاتی انداز میں بڑی فنی چابکدستی سے کیا گیا ہے جہاں کردار میں زندگی پائی جاتی ہے جو ہمارے معاشرے سے ابھرنے والا کردار ہے، جہاں سماج کی بے راہ روی کا شکار بنی ہے۔

ان کرداروں کے علاوہ ڈیر بالڈ، ہنسن، صمصام اور کاکا کے کردار بھی ناول میں اپنا رول ادا کرنے کے بعد ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ افراد ہماری زندگی اور معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔

زبان کے لحاظ سے 'چراغ تہہ داماں' میں نقائص موجود ہیں۔ ناول میں کرداروں کی اپنی زبان کا ہونا لازم ہے، مگر اس ناول میں تمام کرداروں کی ایک ہی زبان محسوس ہوتی ہے، جہاں مصنف کا شاعرانہ جذبہ حاوی ہے۔ مکالمے دلکش اور برجستہ کرائے گیے ہیں جو کرداروں کے افکار و نظریات کو واضح کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔ اسلوب دلآویز اور خوب صورت ہیں۔ مسئلہ کے اعتبار سے 'چراغ تہہ داماں' اردو ناول کے ارتقاء میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔

بے جڑ کے پودے

'بے جڑ کے پودے' (۱۹۷۱) سہیل عظیم آبادی کا ایک اہم ناول ہے نقادوں کی بے اعتنائی کی وجہ سے مقبول نہ ہو سکا۔ شاعر، ناول نمبر میں شائع ہونے کے بعد یہ ناول کتابی شکل میں بھی چھپا۔

'بے جڑ کے پودے' کو بیشتر نقاد طویل افسانہ اور ناول کی صف میں رکھتے ہیں مگر بعض نقادوں نے اسے کامیاب ناول بھی گردانا ہے۔ جب کہ اسے ناول

کہنا ہی زیادہ درست ہے۔ فنی نقطہ نظر سے اس میں کوئی ندرت نہ سہی، مگر مسئلہ کے لحاظ سے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ بہار کے شہر رانچی کے چھوٹے سے کینوس پر چند مخصوص کردار کے توسط سے زندگی اور سماج کے جنس اور بھوک سے پیدا شدہ ناجائز بچوں کے مسئلہ کو اٹھایا گیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ان کے مخصوص گوشے بھی رونما ہوتے ہیں۔ ناولٹ کے اجزائے ترکیبی کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر "بے جڑ کے پودے" کا تجزیہ کیا جائے تو اس امر کی نشاندہی از خود ہو جائے گی۔

ظاہر ہے ناولٹ نگار اپنے عصری عہد کے معاشرے میں زندگی گذارتا ہے اور اپنے معاشرے کے متعدد مسائل کی ترجمانی کرتا ہے "جنس" ہماری زندگی اور معاشرے کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ علاوہ ازیں اسی بے راہ روی کی وجہ سے ناجائز بچے کا مسئلہ بنتا ہے جسے سماج "حرامی" سمجھ کر نفرت کرتا ہے۔ سہیل عظیم آبادی نے اس مسئلہ کو اپنی تخلیقی صلاحیت کے ذریعہ نمایاں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "بے جڑ کے پودے" کا شمار راقم الحروف اردو کے اہم ناولٹ میں کرتا ہے۔

"بے جڑ کے پودے" کا کینوس رانچی شہر میں مقیم ایک مشن کمپاؤنڈ پر محیط ہے۔ مشنری یہاں کے آدی واسیوں کی غربت کو دیکھتے ہوئے ان کی زندگی بہتر بنانے کے لیے ہر ممکن سہولتیں فراہم کرتی ہے۔ اسکول اور یتیم بچوں کی پرورش کا بھی بندوبست مشن کے ذریعہ وجود میں آتا ہے۔ تاکہ دوسرے بچوں کی طرح آرنسٹ اور نورا کی بھی پرورش ہو سکے۔ مشن یہ اقدام بڑے رازدارانہ انداز میں کرتا ہے۔ آرنسٹ اور نورا ایک دوسرے سے بے حد پیار کرتے ہیں۔ دونوں کے ذہن و شعور میں پختگی اور نشو و نما ہوتے ہی یہ جذبہ محبت آگے ہی نہیں بڑھتا بلکہ دونوں مشن کے مظالم اور اس کے حصار میں قید ہونے کی وجہ سے ذہنی طور پر ٹوٹتے ہیں، مگر بے بس رہتے ہیں۔ مشن کے پادری بشپ مس جون کی من مانی، ان دونوں کو بالکل پسند نہیں آتی

لہٰذا امکار پادری فریڈی کے ورغلانے پر ان دونوں کو مشن کے کمپاؤنڈ سے نکال دیا جاتا ہے۔ دونوں آکر مسٹر سنہا کے یہاں پناہ لیتے ہیں۔ دونوں کی محبت دیکھتے ہوئے مسٹر سنہا ان دونوں کو الگ رکھنے کے لیے حصول تعلیم کی غرض سے کلکتہ اور الٰہ آباد بھیج دیتے ہیں اور ان دونوں کے اخراجات برداشت کرتے ہیں۔ دونوں مسٹر سنہا کی محبت اور کرم فرمائی سے بے حد متاثر ہوتے ہیں۔ تعلیم حاصل کرنے کے بعد دونوں کی شادی کی تجویز کہانی کو ایک نیا موڑ دیتی ہے۔ جہاں اس بات کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ یہ دونوں بچے مسٹر سنہا کے ہیں جنھوں نے اپنا گناہ پوشیدہ کرنے کے لیے، انھیں مشن میں ڈال دیا تھا۔ پس انھیں تانے بانے پر کہانی بنی گئی ہے۔

ناولٹ کا پلاٹ بے حد مربوط اور منظم ہے۔ مقصد کو بروئے کار لانے کے لیے واقعات و ترتیب میں روانی کے ساتھ ہی ساتھ جاذبیت اور انفرادیت پیدا کی گئی ہے۔ جو ناولٹ کے پلاٹ کا وصف ہے۔ عیسائی مشنری سے متاثر معاشرے سے مواد لیا گیا ہے۔ البتہ زمان و مکان پر توجہ نہیں دی گئی ہے۔ عیسائی معاشرے کی اندرونی ماحول کی عکاسی بھی مکمل نہیں ہے۔ پھر بھی زندگی اور سماج کے 'ناجائز اولاد' کے مسئلہ کو بڑے سلیقے سے نمایاں کیا گیا ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے 'بے جڑ کے پودے'، میں کوئی جدت نہیں ملتی۔ ناولٹ نگار نے اپنے کرداروں کا انتخاب اپنے عہد کے معاشرے سے کیا ہے کیونکہ ناولٹ کے لیے ضروری ہے کہ اس کے کردار سماج کے جیتے جاگتے پیکر ہوں۔ جن میں زندگی کی حرارت محسوس کی جا سکے۔

آرنسٹ اور نورا کے کردار ہمارے سماج کے بے گناہ ناجائز بچے (حرامی بچوں) کی نمائندگی کرتے ہیں۔ دونوں کردار کے مسئلے ایک ہیں۔ دونوں کی پرورش

عیسائی مشن کیا ڈائنڈ میں ہوتی ہے۔ آرنسٹ اور نورا سیکڑوں یتیم بچوں کی طرح زندگی گذارتے ہیں مگر جوں جوں ذہنی شعور کی نشو نما ہوتی ہے بتدریج ان کے افکار و نظریات میں تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ مشن میں ہو رہے مظالم اور استحصال کیخلاف جو ردِ عمل پیدا ہوتا ہے عین فطری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ماحول میں دونوں اپنے آپ کو مجبور و بے بس تصور کرتے ہیں۔ بیجا پابندیاں ان کے اندر کچھ کرنے اور آگے بڑھنے کا جذبہ پیدا کرتے ہیں۔ وہ مشن کی خامیوں کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔ آرنسٹ اور نورا کے کردار مشن میں پرورش پانے والے ان تمام بچوں کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ جو بغیر جڑ کے پودے ہونے کے باعث ذہنی طور پر ٹوٹ رہے ہیں۔ آرنسٹ کے جذبات و احساسات کو سہیل عظیم آبادی نے نفسیاتی انداز میں پیش کیا ہے:

> "اس نے خود کو ایسا پودا محسوس کیا جو پھیلتا جا رہا تھا۔
> مگر جس کی جڑیں ہی نہیں۔ اس بیل کی طرح جو دوسرے
> پیڑ پر پھیل جاتی ہے اور اس کی جڑ کہیں نہیں
> ہوتی۔"[1]

آرنسٹ کے افکار و احساسات ہی نورا کے احساسات ہیں تقریباً دونوں کا نظریہ ایک جیسا ہے۔ دونوں کرداروں کی نشو نما اس ڈھنگ سے کی ہے کہ دونوں کے افکار و نظریات کے ساتھ ہی ساتھ جذبات و کیفیات بھی نمایاں ہو جاتے ہیں۔ بڑی خوبی یہ ہے کہ دونوں کی محبت پاکیزہ الفت ہی نہیں، بلکہ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے اور آزادانہ فضا میں زندگی گذارنے کے ساتھ ہی ساتھ عزم و حوصلہ کا جذبہ بھی

---

[1] بے جڑ کے پودے

دیکھا جا سکتا ہے۔ عبدالمغنی "بے جڑ کے پودے" کے کرداروں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: "آرنسٹ اور نورا کے کردار بھی شریفانہ اور حوصلہ مندانہ ہیں یہ دونوں زندگی میں کچھ کرنا اور آگے بڑھنا چاہتے ہیں۔"[۱]

سہیل عظیم آبادی نے دونوں کرداروں کی نشو نما حقیقی اور نفسیاتی پیرائے میں کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب دونوں کی محبت راحت میں تبدیل ہونا چاہتی ہے اسی وقت حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ دونوں حقیقی بہن بھائی ہیں۔ یہ سانحہ کرداروں کو ایک عجیب و غریب موڑ پر کھڑا کر دیتے ہیں۔ ناولٹ نگار اس سانحہ کا مرتکب عصری سماج کو ٹھہراتا ہے جس کی نمائندگی مسٹر سنہا کرتے ہیں۔

مسٹر سنہا ہی اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جو بہر حال ہمارے سماج کا فرد ہے مسٹر سنہا کا کردار ہمارے سماج کے اعلیٰ تعلیم یافتہ دانشور طبقے کی بزدلی کی عکاسی کرتا ہے۔ ناولٹ نگار نے سنہا کے کردار کی تعمیر بظاہر شریف اور کریم النفس کے روپ میں کی ہے۔ خاندان کی رسومات روایات کے خلاف شادی کرنا اور بیوی کی موت کے بعد دوسری شادی نہ کرنے کا فیصلہ اس کی شرافت کا مظہر ہے، مگر فطری خواہشات کی تسکین کے لیے اس کا، گھر کی ملازمہ کے ساتھ جنسی تعلقات بڑھا کر، ناجائز طور پر آرنسٹ اور نورا کی ولادت، اس کی جنسی جبلت کا مظہر ہے۔ مسٹر سنہا کا کردار ایک طرف ترقی پسند اور شریف انسان کے روپ میں آگے بڑھتا ہے تو دوسری طرف معاشرے کے خوف سے ملازمہ سے شادی نہ کرنا، اور اپنے گناہوں کو چھپانے کی خاطر بچوں کو مشن کے حوالے کر دینا، اس کی کمزوری ٹھہرتی ہے۔ بالآخر زندگی کے ایسے مقام بھی آجاتے ہیں کہ انسانی حقائق سے انحراف نہیں کر پاتا اور مجبور ہو کر اپنے گناہوں کا

---

[۱] عبدالمغنی، بے جڑ کے پودے مشمولہ "کتاب" لکھنؤ سنہ ۱۹۶۳ء ص ۱۲۳

پردہ فاش کر دیتا ہے۔

مسٹر سنہا اپنی اولادوں کو بے جڑ کے پودوں سے تعبیر کرانے کے گناہ کو برداشت کر لیتا ہے مگر اس گھناؤنے گناہ کو برداشت نہیں کر پاتا کہ یہ بھائی بہن انجانے میں زن و شوہر کے رشتہ میں بندھ جائیں۔ بالآخر وہ اپنے بچوں کے سامنے اپنی اخلاقی بزدلی اور کمزوری کا اعتراف کرتا ہے۔ انسانی فطرت سنہا کی انسان پرستی کو مجروح کر دیتا ہے۔ عبدالمغنی لکھتے ہیں: "مسٹر سنہا کی اجاڑ اور اداس زندگی، نامعلوم رفیقہ حیات اور ناجائز اولاد کے باوجود یہ ان کے ساتھ قدرت کا ایک بھیانک انتقام ہی ہے۔" [1]

اپنے دوست اظہر کے نام لکھا گیا خط اس کے جنسی تعلقات اور اس کے نتائج پر اپنا نظریہ واضح کرتا ہے۔ دراصل سنہا کا یہ خط ناولٹ کا فلسفہ پیش کرتا ہے۔

مس گرن کا کردار تاثیر د تاثر سے پُر ہے جو شادی کے خواب نہ پورا ہونے کے بعد بقیہ زندگی بلا غرض، بےنفس کشی اور دردمندوں کے ساتھ یتیم بچوں کی پرورش بالکل ماں کی طرح کرتی ہے۔ مس گرن کا کردار اس لحاظ سے مکمل اور جاندار ہے۔

ناولٹ میں مکالمہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ مکالمے کے ذریعہ ہی کرداروں کی ذہنی و دلی کیفیات و جذبات اور نفسیات ابھر کر سامنے آتی ہے۔ مکالمے برمحل فطری اور دلچسپی سے پُر ہیں۔ کرداروں کے شخصیت کی مصوری میں بعض اوقات ناولٹ نگار جذبات سے کام لیتا ہے۔ زبان صاف ستھری اور انداز بیان اثر پذیر ہے۔ بیانیہ میں لکھا یہ ناولٹ ہمارے سماج کا ایک اہم مسئلہ اجاگر کرتا ہے۔

---

[1] عبدالمغنی، بے جڑ کے پودے۔ مشمولہ کتاب لکھنؤ ۱۹۷۳ء ص ۱۲۲

مدار مدار (۱۹۸۱) حیات اللہ انصاری کا ہی نہیں بلکہ اردو کا ایک اہم ناولٹ ہے مگر ابھی تک اس کا شمار طویل افسانوں اور ناولوں میں ہی کیا گیا ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ اردو کے دانشوروں نے اس ناولٹ کی اہمیت و افادیت کی طرف کوئی توجہ نہیں دی، البتہ بعض نقادوں نے اسے ناولٹ کا نام ضرور دیا۔ لیکن اس کے فن سے کوئی بحث نہیں کی۔ ناولٹ کا مصنف 'مدار' سے متعلق لکھتا ہے:

"میں چلا تو تھا اتر پردیش اردو اکادمی کی 'شبِ افسانہ' (مئی ۱۹۷۸ء) کے لیے ایک چھوٹا سا افسانہ لکھنے اور وہ لکھ بھی دیا اور پڑھ بھی دیا۔ مگر پھر وہ پھیلنے اور بڑھنے لگا اور ہوتے ہوتے آپ ہی آپ ایک چھوٹا سا ناول بن گیا۔"[1]

مصنف کا یہ بیان خود اس امر کی نشاندہی کرتا ہے کہ انھیں ناولٹ کے فن سے واقفیت نہیں۔ ظاہر ہے کہ فن کار کسی تکنیک کا غلام نہیں ہوتا اس نے تو بس چھوٹا سا ناول کہہ کر بات ختم کر دی مگر بطور صنفِ ادب 'مدار' کا تجزیہ کرنے پر پتہ چلے گا۔ مدار میں وہ ساری خصوصیات باقاعدگی کے ساتھ پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کہا جائے گا۔ اب بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ 'مدار' میں وہ کون سی خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھا جائے۔ ظاہر ہے ناولٹ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو مختصر کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے نمایاں کرتا ہے۔ 'مدار' کو ناولٹ کی اس کسوٹی پر رکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر حیات اللہ انصاری نے اپنے عصری معاشرے کے زبان جیسے اہم و ناگزیر مسئلہ اور اس کے مختلف النوع گوشوں کو اپنے مشاہدہ اور فنی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جس میں

---

[1] مدار ..... پہلی بات۔ ص ۹

ایک تنظیم پائی جاتی ہے۔ مصنف نے بڑے موثر اور دل پذیر پیرائے میں زبان کے اس مسئلہ کو نقطۂ عروج پر پہونچایا ہے۔ غالباً یہ اردو کا واحد ناولٹ ہے جو مسئلہ کی نوعیت سے منفرد اور اچھوتا ہے۔

ناولٹ کا کینوس ہند تبت سرحد پر پھیلا ہوا ہے۔ دو مخصوص کرداروں کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے کہانی کی ہیروئن روز جو کمسنی میں اپنے ماں باپ سے جدا ہونے کے بعد ڈاکوؤں کی جنسی ہوس کے بعد دربدر بے پناہ جسمانی جنسی اور جذباتی مصائب سے گذرتی ہے۔ اسے کوئی ایسا شخص نہیں ملتا، جو اس کے دکھ کو سن سکے یہی وجہ ہے کہ وہ خود بخود اپنے آپ کو اپنا ہی دکھڑا سنا کر ڈھارس دیتی ہے۔ انگریز پادری روز کی ایک فوجی افسر سے ملاقات کرانے کے بعد اسے اس کے وطن چھوڑنے کی سفارش کرتا ہے۔ روز ایسے ماحول میں پروان چڑھی، جہاں اس کی زبان سمجھنے والا کوئی نہیں ملتا تھوڑی بہت انگریزی سمجھنے کے بعد وہ زندگی گذارتی ہے، مگر فوجی افسر کے ساتھ گائیڈ کرنے اور پھر اس کے ساتھ وطن جانے کے سفر میں اسے فوجی افسر کی ہمدردیاں پاکر اس سے محبت ہو جاتی ہے۔ وہ اسے اپنی سرگذشت سناتی ہے مگر جذبات میں آنے کے بعد وہ یہ بھول جاتی ہے کہ فوجی افسر اس کی زبان نہیں جانتا۔ بالآخر وطن پہونچنے کے بعد اس لڑکی سے محبت کرنے والے دو افراد ہوتے ہیں۔ ایک کے پاس دولت، حسن، جوانی اور راحت مگر زبان نہیں اور دوسرے کے پاس اور چیزیں مفقود ہونے کے بعد زبان رہتی ہے۔ روز عجیب کشمکش میں مبتلا ہونے کے بعد موخر الذکر عاشق پر فوقیت دیتی ہے تاکہ وہ اپنی زندگی کی بپتا سنا سکے۔

پلاٹ سادہ اور سلیس ہے۔ قصہ پن اور تجسس کے ذریعہ کہانی اپنے نقطۂ عروج پر پہونچتی ہے۔ جہاں قاری ایک جھٹکا محسوس کرنے کے بعد بھی محظوظ ہوتا ہے، پلاٹ پر مصنف کی پوری گرفت رہتی ہے نتیجتاً اس ناول میں کہیں بھی جھول نظر نہیں آتا۔ طرز تحریر

برتاؤ، ایکشن و تربیت، اتحادِ تاثر، داخلی تاثرات جیسے عنصر 'مدار' میں موجود ہیں جو ایک بہترین ناولٹ کی بنیادی خوبیاں قرار پاتی ہیں۔

ناولٹ کی کامیابی کا دار و مدار کردار نگاری پر مرکوز ہوتا ہے۔ زیر بحث ناولٹ میں حیات اللہ انصاری نے ناولٹ کے کرداروں کی تخلیق کرتے وقت کردار نگاری کے ان لوازمات کو بڑی احتیاط سے برتا ہے۔

ناولٹ کی ہیروئن روز ہی مرکزی کردار ہے جس کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ یہ پہاڑی لڑکی تیرتھ یاترا کے دوران اپنے والدین سے جدا ہو کر ڈاکوؤں کی گرفت میں پہونچ جاتی ہے۔ روز اپنی کمسنی اور بے زبانی کی وجہ سے ڈاکوؤں کی مشترکہ داشتہ اور خادمہ (رکھیل) بن کر مصائب برداشت کرتی ہے۔ ڈاکوؤں کے ماحول میں اسے کوئی ایسا ہمدرد نہیں ملا جو اس سے محبت کا سلوک کرے۔ اسی کشمکش میں یہ نو سالہ لڑکی پندرہ بیس سال میں پہونچ جاتی ہے۔ بازار سے سامان خریدنے کے بہانے وہ ڈاکوؤں کی زد سے نکل کر لاما گڈھ پہونچتی ہے۔ لاما گڈھ میں اس کی ملاقات کرسچین مشن کے کرائسٹ سے ہوتی ہے۔ کرائسٹ اس لڑکی کے مصائب سننے کے بعد متاثر ہوتا ہے اور اسے مشن میں داخل کر لیتا ہے۔ یہیں اس لڑکی کو روز کا نام دے کر کرسچین بنایا جاتا ہے مشن کی ایک انگریز عورت روز کو خادمہ بنا لیتی ہے اور اسے طور طریقے سکھانے کے ساتھ ہی ساتھ انگریزی زبان بولنا سمجھاتی ہے۔ روز اپنی بپتا کرائسٹ اور آنٹی کو سنا کر دل کا غبار نکالنا چاہتی ہے مگر یہ لوگ اسے صبر کی تلقین دیتے ہوئے، بات کو کاٹ دیتے ہیں۔ ڈاکوؤں کے بیچ اس نے تبتی بولی بولنی سیکھ لی تھی، مگر اس کی زبان جاننے والا کوئی شخص نہیں جسے وہ اپنی سرگذشت سنا سکے۔ اسی اثنا میں کرائسٹ کا بھتیجا روز کی عصمت دری کرتا ہے پھر بھی کرائسٹ اسے نظر انداز کر کے، اس کی شرافت اور مجبوری سے متاثر ہو کر، اسے مشن سے باہر نہیں کرتا بلکہ روز کو اس کے وطن بھیجنے کی فکر میں لگا

رہتا ہے۔

روز کے کردار کی نشو ونما بڑے سلیقے سے کی گئی ہے۔ فوجی افسر سے روز کو وطن پہونچانے کی گذارش کرتے ہوئے کرائسٹ اس سے متعلق جو کچھ کہتا ہے اس سے روز کی سیرت اور مجبوری کے پہلوؤں کی ترجمانی ہوجاتی ہے۔ کرائسٹ کہتا ہے:

"اب روز کو یہاں رہتے ہوئے پانچ سال ہو گئے میں تجربے کی بنا پر کہہ سکتا ہوں کہ یہ کسی شریف گھرانے کی لڑکی ہے۔ دس سال ڈاکوؤں میں رہنے کے باوجود اس کی عادتیں نہیں بگڑی ہیں۔ یہاں آنے کے بعد ایک بار بد چلنی کا شکار ہوگئی تھی مگر ہم لوگ ایسی حرکتوں کو مجرم کی مجبوریوں کی روشنی میں دیکھتے ہیں ..... ایسی غلطی پھر نہیں کرے گی معاف کر دیا۔ .....اب میری درخواست یہ ہے کہ آپ اس لڑکی کو اپنے ساتھ لیتے جائیں اور اس کے گھر پہونچادیں..... روز سے جو حرکت سرزد ہوگئی تھی اس کو محبت نہ سمجھیے۔ اس بیچاری کی حالت اس پرندے کی سی ہے جو آندھی میں بھٹک گیا ہو، اپنا گھونسلہ نہ مل پارہا ہو اور شام ہو رہی ہو۔ اس حالت میں جو بھی چٹان ملے گی اسی پر بسیرا کرے گا۔ لیکن جہاں صبح ہوئی وہ پھر گھونسلے کی تلاش میں سرگرداں ہوجائے گا۔ روز کی تھکی آتما کو اگر قرار آسکتا ہے تو صرف اپنے گھر پہونچ کر..... ان حالات میں روز کی شادی ہونے سے رہی۔ اگر وہ پھر بد چلنی کا شکار ہوگئی تو مجبوراً اسے گرجا سے الگ کر دینا ہوگا۔ یہاں روزگار اور ذرائع آمدنی کا سخت قحط ہے۔ اب سمجھ لیجیے، میں کیوں اسے اس کے وطن بھیج دینا چاہتا ہوں۔"[1]

---

[1] مدار۔ ص ۲۵ سے ۲۷

یہاں ناولٹ کی عبارت نقل کرنے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ 'روز' کے کردار کے افعال و اعمال کی گتھیاں ابھر سکیں۔ حالات کی ستم ظریفی اور مصائب کے باوجود وہ زندہ رہنا چاہتی ہے اس کے ذہن و شعور میں بس ایک ہی بات گردش کرتی رہتی ہے۔ وہ کسی کو سنا سکے، اپنے وطن پہنچنے کے لیے وہ فوجی افسر سے کہتی ہے کہ:

"بس آپ دیا کیجیے۔ اس بے وطن کو وطن دلادو بابو شاب......"[1]

فوجی افسر کے ساتھ روزی بحیثیت مترجم نئی بستی جاتی ہے۔ دورانِ گفتگو روزی کے اندر چھپی ہوئی خواہشات اور جذبات لاشعوری طور پر آجاتے ہیں اور اس کی شخصیت کے گوناگوں پہلو ظاہر ہوتے ہیں۔ روز کم پڑھی لکھی مگر ہر موضوع پر باتیں کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ فوجی افسر کے متعدد سوالوں کا جواب اپنی مخصوص انگریزی کے ساتھ ہی ساتھ حرکات و سکنات سے مفہوم واضح کرنے کا ڈھنگ معلوم رہتا ہے۔ تبتی لوگوں کے عشق و محبت، مذہب، بدچلنی، رسم و رواج، ان کی حقیقت پسندی اور حماقتوں، سب پر روشنی ڈالتی ہے۔ روز ہر چیز کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کے بعد ہی مانتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فوجی افسر اس کے مزاج و اطوار سے متاثر ہو کر اس سے خوش خلقی سے پیش آتا ہے۔ نئی بستی دکھانے کے بعد دورانِ سفر اس کی باتوں اور طور طریقے سے اس کے کردار کی گتھیاں کھلتی جاتی ہیں۔ ڈاکوؤں کے بیچ کچھ دن زندگی گذارنے کی وجہ سے جہاں اسے متعدد قسم کی جسمانی و جنسی آزار برداشت کرنے پڑے، وہیں اس کے اندر ایک عزم و استقلال نے بھی جنم لیا۔ سفر کے دوران ڈاکوؤں کے حملہ کے خدشہ میں وہ بہت محتاط رہتی ہے۔ روز پہاڑی سفر میں پیش آنے والے پُرخطر خدشات سے مقابلہ کرنے کے لیے فوجی افسر کو مشورہ بھی دیتی ہے۔

روز تیر کمان چلانے میں ماہر رہتی ہے۔ فوجی افسر کا 'پستول' دینے کے بعد صحیح نشانہ لگانا

---

[1] مداد: ص ۲۹

اس کی نشاندہی کرتا ہے۔ دورانِ سفر "مزید ازگفتگو کرتے کرتے دفعتاً" اس کا مایوس و پژمردہ ہونا اس بات کی علامت ہے کہ روز کے دل و دماغ میں کوئی ایسی بات ضرور ہے جو اسے اندر ہی اندر برما رہی ہے۔ دورانِ سفر پہاڑیوں کے بیچ پڑاؤ ڈال کر راتیں گذارنے کے باوجود روز اپنے دلی جذبات و احساسات فوجی افسر سے ظاہر نہیں کر پاتی۔ البتہ جب کبھی وہ یادِ ماضی میں پہونچتی تو وہ نیم مردہ معلوم پڑنے لگتی۔ راستے میں اپنے وطن کی طرف آنے والے تاجروں کے گروہ کو دیکھنے کے بعد وہ اس امید میں ان سے ملتی ہے کہ شاید کوئی اس کے وطن کا ہو جس سے وہ اپنی زبان میں بات کر سکے، مگر اس کی امیدوں پر پانی پھر جاتا ہے۔ ناولٹ نگار اس کے جذبات اور ردِ عمل کو بڑے سلیقے سے پیش کرتا ہے۔ 'روز' سرد آہ بھر کر فوجی افسر سے کہتی ہے: "اتنے آدمی تھے، لیکن میری طرف کا ان میں سے کوئی بھی نہ تھا...... میں نے اپنی زبان میں چند جملے بولے تو کوئی بھی نہ سمجھ سکا......"[1] روز کے یہ جملے اس کی دلی کیفیات کی ترجمانی کرتے ہیں جن میں اپنی زبان اور اپنے وطن پہونچنے کا جذبہ بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔

فوجی افسر کا بالوں میں دوائیں ڈال کر جوئیں صاف کرنے پر اس کا تاثر ظاہر ہوتا ہے جو ایک عورت کا خاصہ ہے۔ بال دھلواتے وقت وہ مونثیت اور مسرت سے پھٹی جا رہی تھی۔ اس کی آواز، ہنسی، حرکات و سکنات اور ہر چیز کا ایسا ہی انداز تھا۔ فوجی افسر کی حرکتیں جب اسے مشتبہ معلوم ہوتی ہیں، تو وہ گھوم کر دیکھنے لگتی ہے، تڑپ کر جلا اٹھی اور بیٹھ گئی۔ یہاں ناولٹ اس کی نسوانی نفسیات کو اجاگر کرتا ہے۔ روز فوجی افسر سے کہتی ہے کہ:

"آپ اور یہ کام! میرے ہوتے ہوتے! ایسا نہیں ہو سکتا...... بابو شاب، اِٹ لِٹ، اِٹ لِٹ، اِٹ لِٹ......"[2]

---

[1] مدار: ص ۴۴

[2] مدار: ص ۴۵-۴۶

یہاں حیات اللہ انصاری نے اس کے جذبات کو اجاگر کرتے ہوئے اس کی بیزاری اور مایوسی کو بڑے اچھے ڈھنگ سے فریم کیا ہے جو کسی کو اپنا سمجھنے کے بعد اپنی بپتا سنانا چاہتی ہے۔ اسے کوئی ایسا شخص نہیں ملتا جو اس کی سرگذشت کو سن کر اس کے دل کے بوجھ کو ہلکا کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خود ان واقعات کو سوچ سوچ کر آنسو بہاتی ہے۔ وہ کسی سے زبان نہیں کھولتی۔ فوجی افسر کی خواہش پر رُوز اپنی بپتا اپنی مخصوص زبان انگریزی میں سناتی ہے۔ تھوڑی ہی دیر میں وہ دلدوز مظالم کا بیان کرتے کرتے، غصے اور جوش میں اپنی رانوں پر دو ہتھڑ مار کر اپنی مادری زبان میں روانی سے بولنے لگتی ہے۔ یہاں اس کا اپنی زبان میں اپنی سرگذشت بیان کرنا عین فطری ہے، کیوں کہ اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی ہر شخص اپنی مادری زبان میں جس خوش اسلوبی سے ادا کر سکتا ہے وہ پرائی زبان میں ممکن نہیں۔ یہاں حیات اللہ انصاری نے مرکزی کردار کے اسی کرب کو نمایاں کیا ہے۔ روز کو اس جذباتی عالم سے آنا بھی پتہ نہیں رہتا کہ وہ جس شخص سے ہم کلام ہے۔ وہ اس کی زبان سے نابلد ہے۔ ناولٹ نگار نے بڑی خوب صورتی سے زبان کے اس مسئلہ کو مرکزی کردار کے ذریعہ واضح کیا ہے۔ مصنف نے 'روز' کی مادری زبان کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالی ہے، جہاں وہ انگریزی زبان کے بجائے اپنی بولی میں ان مصائب کو غیر شعوری طور پر بیان کر کے اپنے دل کی بھڑاس نکالتی ہے۔ روز اپنی بپتا سنانے کے بعد ایک طرح کا سکون محسوس کرتی ہے، مگر اس کی تشنگی ختم نہیں ہوتی۔ وہ فوجی افسر سے کہتی ہے کہ:

> "رات تم نے میری بپتا سن لی، یہ بہت اچھا کیا۔ یہ باتیں نہ تو اب سے پہلے کبھی میری زبان پر آئی ہیں اور نہ میں اپنی بپتا پر کسی کے سامنے روئی ہوں۔ مجھے حیرت ہو رہی ہے اپنے رونے پر...... بابو....
>
> 'روز' مصیبت زدہ ضرور ہے لیکن اس پر بھی اس میں اتنی خودداری ہے کہ وہ کسی سے ترس کی بھیک نہیں مانگتی...... مگر یہ بتاؤ اتنی دیر تک

چیخی چلائی اور روئی اور جانے کیا کیا کہا، تم کچھ سمجھے بھی......."[1]

یہاں 'روزی' کی شخصیت کے علاوہ اس کی خودداری اور زبان کو ناولٹ نگار نے نفسیاتی طریقے سے پیش کی ہے۔ یہ ایک نفسیاتی تجزیہ ہے کہ انسان کسی ایک شخص کی وجہ سے پیش آئے حادثات و واقعات سے دوچار ہونے کے بعد اس فعل کے تمام اشخاص سے نفرت کرنے لگتا ہے۔ 'روز' پر مردذات نے اتنے مظالم ڈھائے کہ وہ ہر مرد کو اسی زاویہ نگاہ سے دیکھتی ہے، مگر فوجی افسر کی ہمدردی اور مخلصانہ رویہ کے بعد اسے اپنا نظریہ بدلنا پڑتا ہے۔ حیات اللہ انصاری نے روز کے اندر چھپی ہوئی محبت کے جذبات کو فطری انداز میں اجاگر کیا ہے۔ اس کے جذبات واحساسات حقیقت پر مبنی ہیں، جو ہر مظلوم عورت کے دل میں پیدا ہوتی رہتی ہے۔

روز یہ بھی سوچتی ہے کہ کہیں یہ شخص بھی اس احسان کا بدلہ میرے جسم سے وصول نہ کرے، لیکن دس روز مسلسل ساتھ گذارنے کے باوجود 'روز' کو اپنا فیصلہ بدلنا پڑتا ہے روز کو ہر ستم زدہ عورت کی طرح مستقبل قریب میں آنے والے واقعات کا علم رہتا ہے۔ اس نفسیاتی کشمکش کو حیات اللہ انصاری نے بڑی ندرت سے اس ناولٹ میں اجاگر کیا ہے۔ 'روز'، فوجی افسر کی محبت کا موازنہ' ان وحشی مردوں سے کرتی ہوئی بے اختیار ماضی میں پہونچ جاتی ہے جہاں اس پر بیتے ہوئے مظالم کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔ یہ رویہ فطری ہے۔ روز بے اختیار اپنی مخصوص زبان میں ان لوگوں کو گالیاں دیتی ہوئی، جذباتی ہوجاتی ہے روز کے اس جذباتی ردِعمل کو ظاہر کرتے ہوئے مصنف اس کے تاثرات کی ترجمانی کرتا ہے:

"پھر تو اس کے منھ سے اپنی بولی کے الفاظ کا آبشار جاری ہوگیا اور آنکھوں سے آگ برسنے لگی۔ وہ اپنی زبان میں واقعات پر واقعات بیان کرتی

---

[1] مدار: ص ۵۹

چلی جاتی..... پھر دردناک لہجہ میں اپنے پیٹ کی طرف اشارہ کرکے کچھ کہنے لگی..... "[1]

شدتِ جذبات میں اپنی مخصوص زبان کے ذریعہ اس کا بار بار پیٹ کی جانب اشارہ کرنا اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ اس نے متعدد بار اسقاط حمل کرایا تاکہ ناجائز بچہ اس کی کوکھ میں جنم نہ لے سکے۔

فوجی افسر سے محبت ہو جانے پر رَدوز اس کے ساتھ زن و شوہر کی طرح رہنے لگتی ہے. شادی کے ارادے کے بعد اس کے خیالات و جذبات ایک بادفا بیوی کے ہوتے ہیں. متعدد قسم کی فرمائش اور خواب کے محل اسے سکون و راحت دیتے ہیں مگر اس کے ساتھ فوجی افسر کے گھر جانے سے قبل اپنے وطن جانے کی تمنا اس کے دل سے نہیں جاتی وہ بار بار اپنی زبان اور اپنے وطن کی لذت محسوس کرکے فوجی افسر کے اندر یہ جذبہ بیدار کرنا چاہتی ہے کہ وہ بھی اس کی زبان سیکھ لے. تاکہ وہ اپنی بپتا اسے اپنی زبان میں سنا سکے. بالآخر وہ —— فوجی افسر کی ہر بات اس شرط پر منظور کرتی ہے کہ وہ پہلے میری زبان سیکھ لے۔ اپنے وطن پہونچنے پر وہاں کے پیڑوں کی مہک، چڑیوں کی آواز اور مخصوص آب و ہوا سے متاثر ہوتی ہے۔ وہ اپنے والدین سے ملنے سے قبل سوچتی ہے کہ کہیں وہ مجھے پہچاننے اور قبول کرنے سے انکار نہ کردیں۔ رَدوز کی اس کشمکش کی ترجمانی ناولٹ میں فنی پیرائے میں نمایاں کی گئی ہے۔

رَدوز کا کردار ایک مظلوم، ستم رسیدہ عورت کی بھرپور ترجمان ہے جسے زندگی گذارنے کے لئے ایک ایسے شخص کی ضرورت ہے جو اس کا شریکِ حیات بن سکے. یہی وجہ ہے کہ فوجی افسر سے محبت ہو جانے کے بعد وہ اس کی رکھیل بننا بھی گوارا کر سکتی ہے۔ یہ ہر عورت کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کا کوئی شریکِ حیات ہو۔ رَدوز کے کردار کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ وہ زندگی

---

[1] مدار: ص ۵۹

سے جد وجہد کرتی رہتی ہے۔ ایک عزم اس کی سرشت میں شامل ہو جاتا ہے۔ روز کی ساری خواہشات پوری کر دینے کا وعدہ لیتے ہوئے فوجی افسر کی انگریزی زبان سیکھنے کی پیش کش پر اس کا ردعمل خطری رہتا ہے۔ وہ چڑھ کر کہتی ہے "تم کیوں نہ میری مادری زبان سیکھ لو" اس امر کی ترجمانی کرتی ہے کہ روز کی دلی آرزو اس کی 'مادری زبان' ہے تاکہ وہ اپنے اس جیون ساتھی کو اپنے گذشتہ دنوں کی بپتا اپنی زبان میں سنا سکے جو کسی پرائی زبان سے ممکن نہیں تھا۔ اپنی زبان کی لذت اور اہمیت سے وہ بار بار اسے سمجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ مثال کے طور پر تاڑ کی مہک کے لیے مخصوص لفظ 'مرغے کی آواز' اور اسی طرح اس کی پہاڑی زندگی کے نہ جانے کتنے ایسے الفاظ ہیں جن کا دوسری زبان میں ترجمہ ممکن ہی نہیں۔ روز کہتی ہے کہ "ہم لوگوں کی زبان میں ہر چیز کا نام ہے۔ اس مہک کو ہم لوگ (ـــــــ) کہتے ہیں۔ میں جانے کب سے یہ حسرت لیے تڑپ رہی ہوں کہ اپنی زبان کا ایک ہی لفظ اچھے تلفظ کے ساتھ کسی کے منھ سے سن لوں۔ اتنا چھوٹا سا، پیارا سا لفظ بھی تم ادا نہ کر سکے۔"[1]

روز اپنے سماج کے خوف سے فوجی افسر کو اپنے وطن کے ایک میدان میں خیمہ لگا کر ٹھہرا دیتی ہے۔ اسے اپنے لوگوں میں ملنے کے بعد بہت کچھ جھوٹ بولنا پڑے گا، اسی لئے وہ اسے اپنے ساتھ نہیں لے جاتی۔ روز وعدہ کرتی ہے کہ وہ صبح تڑکے گھر سے واپس آکر اس کے ساتھ چلی جائے گی۔

ناولٹ نگار نے روز کے کردار کو پایۂ تکمیل پر پہونچاتے وقت بڑے ڈرامائی انداز سے کام لیا ہے۔ گھر میں داخل ہونے پر نہ اسے والدین ملتے ہیں اور نہ خاندان والے درودیوار اس کی یاد تازہ کر دیتے ہیں۔ اب وہاں ایک دفتر ہے جس میں ایک ادھیڑ عمر کا ایک شخص ملتا ہے جو اس کی مادری زبان بولتا ہے۔ گھر کی یاد، جب روز کے دل کے زخموں کو چھیڑ دیتے

---

[1] مدار: ص ۸۱

ہیں تو وہ بے اختیار اپنی بپتا اسی شخص کو سنانے لگتی ہے۔ روز فوجی افسر کو بھول کر دس روز تک اپنی بپتا اس شخص کو سناتی رہتی ہے۔ ادھیڑ آدمی اس کو دلاسا دیتا ہے۔ اب روز کے سامنے دو محبت کرنے والے ہیں۔ ایک اس کا ہمدرد و مخلص عاشق، جس نے اسے وطن تک پہونچایا۔ اور شادی کرنے کے لئے بیتاب ہے مگر اس کی مادری زبان سے نابلد ہے۔ واضح رہے فوجی افسر کے پاس دولت، حسن جوانی، راحت اور ساری چیزیں موجود ہیں مگر زبان نہیں جب کہ دوسری طرف زبان ہے مگر حسن دولت اور راحت نہیں۔ اسی کشمکش اور تذبذب کے ذریعہ ناولٹ نگار نے بڑے فن کارانہ طریقے سے، روز کی شخصیت اور سیرت کو اجاگر کیا ہے۔ دس روز بعد وہ فوجی افسر سے اپنی مجبوری بیان کرنے لگتی ہے۔ روز فوجی افسر کے سامنے جانے کے بعد بھی، اپنا فیصلہ سنانے میں، ہچکچاہٹ محسوس کرتی ہے۔ حیات اللہ انصاری نے بڑی خوب صورتی سے اس کے نفسیاتی و جذباتی جذبہ کی وضاحت کی ہے۔ اس کے بیان سے ہی اس کی زبان اور وطن سے والہانہ جذبات ظاہر ہو جاتا ہے:۔

"بابو شاب —— جو ہوا وہ تو عجیب سی بات ہے میں یہاں سے پکا ارادہ کر کے گئی تھی کہ کسی کو بھی نہیں بتاؤں گی کہ مجھ پر کیا کیا بیتا...... لیکن جب اپنے گھر کے اندر گئی اور وہ جگہیں دیکھیں جہاں میرا سکھ بھرا بچپن بیتا تھا اور جہاں میں نے اپنی ماں اور بہن کے پیار کے مزے اٹھائے تھے تو آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ اس بیچارے نے مجھے ڈھارس دی اور میری اپنی بولی میں، پندرہ برسوں بعد سارا بچپن گزار کر لڑکی سے عورت بن کر میں نے اپنی بولی کے جو ڈھارس بھرے چند الفاظ سنے تو جانے کیا گزر گیا میرے اندر...... جو کچھ ہوا بے اختیاری میں ہوا...... وہ بے چارہ مجھے الگ لے گیا، وہاں جا کر میں اور ٹوٹ گئی...... جانے کیا کیا کہہ گئی۔ وہ سب کچھ کہہ گئی جس کے نہ کہنے کا ایک دفعہ نہیں دس دفعہ عزم کر چکی تھی۔ بلکہ

سب سے پہلے وہ ہی کہہ گئی۔ وہ بیٹھا سنتا رہا اور ہمدردی کرتا رہا۔"[1]

"روز" کے کردار کی یہ بلندی ہے کہ وہ فوجی افسر کو فریب میں رکھنے کے بجائے سب کچھ ظاہر کر دینا چاہتی ہے تاکہ وہ اسے بے وفا اور دغاباز نہ کہہ سکے۔ روز اپنی صفائی پیش کرتے ہوئے کہتی ہے:

"بابو شاب! دکھ جھیلنا کیا ہوتا ہے یہ تو میں جانتی تھی لیکن دکھوں کا بیان کرنا کیسا ہوتا ہے یہ اب جانا۔ کھرنڈ کے نیچے زخم ابھی تو ہرا ہے۔ میں ہوں کہ اپنے ناخنوں سے کھرنڈ ادھیڑ رہی ہوں۔ ہائے ہائے بھی کرتی جاتی ہوں مگر چارہ ہی کیا ہے...... بابو شاب! میں نہیں جانتی تھی کہ میرے اندر اتنا کچھ بھرا ہوا ہے۔ جانتی تو چپکی گھر ہی میں مر رہتی۔ دوسروں پر بوجھ بننے اور ان کو تنگ کرنے یہاں کبھی نہیں آتی۔"[2]

ان باتوں کے سننے کے باوجود فوجی افسر کے گھر واپس چلنے کے بارے میں سنتے ہی روز کپکپاتی آواز میں نفی کا جواب دیتے ہوئے کہتی ہے کہ:

"بابو شاب! معاف کرو، کبھی نہیں۔" میں اب اس کی ہوں...... دکھیلے بنائے گا کبھی نہیں چھوڑے گا......"[3]

پھر چوڑیاں ظاہر کر کے کہتی ہے کہ:

"تم ایسے ہو ـــــ علم، دولت، مرتبہ اور کیا کیا۔ یہ سب کچھ تمہارے پاس۔

---

[1] مدار: ص ۱۰۴ سے ۱۰۶

[2] مدار: ص ۱۰۶

[3] مدار: ص ۱۰۸

رہی کھانے پینے اور زیور کی بات (ٹھنڈی سانس بھر کر) سو وہ اب دل سے نکال چکی ہوں......"[1]

روز کی بپتا ابھی ختم نہیں ہوئی ہے۔ اسی لئے فوجی افسر کے 'سوالیہ جملے پر" تم اس کے پاس کیوں جا رہی ہو؟" روز اپنی مجبوری بیان کر دیتی ہے:

"کیوں جا رہی ہوں؟ کیوں جا رہی ہوں؟ مجبوری، مجبوری، مجبوری، ابھی اس کو بہت کچھ سنانا ہے۔ زندگی بھر سنانا ہے...... زندگی بھر سنانا ہے...... بابو شاب! تمہاری روز گئی اڑ گئی۔ وہ تو آدھی روز تھی۔ یور روز...... ناٹ روز...... ناٹ آئی...... آئی ناٹ...... ان فیتھ فل"[2]

اپنے لئے بے وفا کے لفظ سنتے ہی 'روز' ہوش میں آجاتی ہے۔ اس کا چہرہ اُبل پڑتا ہے۔ آنکھیں ایسی معلوم پڑتی ہیں، گویا نکل جائیں گی۔ غصے میں جواب دیتے ہوئے کہتی ہے:

آئی — ان فیتھ فل! ان فیتھ فل۔ نو۔ نو۔ نو۔ نو۔ یور روز۔ ہاف روز۔ آئی فل روز۔ یو ٹک ہاف روز — نولینگویج ہاف روز۔ مائی ٹرابلس ان مائی مدر ٹنگ — ہز مدر ٹنگ مائی مدر ٹنگ — مائی ٹرابلس گو...... گو ٹو ہز ہارٹ...... گو...... گڈ — گر — بیوٹی فل...... ریڈیو الکٹرک کرنٹ لائک...... کم اینڈ گو...... گو اینڈ کم" نتھنگ لفٹ یو"[3]

---

[1] مدار: ص ۱۰۸

[2] مدار: ص ۱۰۹

[3] مدار: ص ۱۱۰/ ۱۰۹

روز غور سے فوجی افسر کو دیکھنے کے بعد تیزی سے خیمے کے باہر چلی آتی ہے۔

دوسرا اہم کردار ناولٹ کا ہیرو خفیہ فوجی افسر ہے۔ حیات اللہ انصاری نے دراصل روز کے کردار کے تمام پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے فوجی افسر کے کردار کی تخلیق کی ہے۔ ایک خفیہ فوجی افسر کے ساتھ ہی ساتھ اس کے اندر انسانی ہمدردی کا جذبہ کارفرما رہتا ہے۔ ایک حساس طبیعت، انسان دوست کی حیثیت سے ناولٹ نگار نے اس کردار کو بڑے فنی طریقے سے آگے بڑھایا ہے۔

فوجی افسر کے کردار کے ذریعہ ناولٹ نگار نے اس کی شخصیت اور انسانی جذبہ کو بھرپور طریقے سے نمایاں کیا ہے۔ وہ روز کی بپتا سے اس قدر مغلوب ہوتا ہے کہ اس کی عصمت ریزی کے باوجود اسے اپنی بیوی بنانے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے۔ یہاں ایک طرف مصنف نے اگر اس کی انسان دوستی کے جذبہ کو نمایاں کیا ہے تو دوسری طرف انسان کی بنیادی خواہشات کی بھی ترجمانی کی ہے، جب وہ اس شرط پر روز کو تیار کرتا ہے کہ وہ انگریزی سیکھ لے۔ فوجی افسر کے ملے جلے تاثرات کی مصنف نے ترجمانی کی ہے:

> "روز کی اس قسم کی خوشی نے میرے دل میں ایک نئی تمنا کو جنم دیا۔ وہ یہ کہ میں کسی طرح جلد سے جلد روز کی آرزوئیں پوری کر کے دیکھوں کہ وہ کتنا خوش ہوتی ہے۔ جب روز ریل پر بیٹھے گی تو کیا محسوس کرے گی جب سینما دیکھے گی تو اس کی حیرت اور خوشی کا کیا عالم ہوگا۔ اس کو ایسی خوشیاں پہنچا کر مجھے کتنی خوشی ہوگی۔"[1]

فوجی افسر کی تجویز نامنظور کرنے کے بعد روز جب اپنی مادری زبان سیکھنے کے لئے

---

[1] مدار: ص ۷۲

کہتی ہے، اس وقت فوجی افسر کی انگریز ذہنیت غالب ہوجاتی ہے وہ سوچتا ہے:

"میں اور سیکھوں ہمالہ کی ایک گمنام وادی کی غیر معروف زبان! اگر زبان سیکھنا ہے تو فرنچ کیوں نہ سیکھوں جو میرا عہدہ بھی بڑھائے اور تنخواہ بھی۔

افسوس جاہل عورت سمجھ نہیں رہی ہے"۔[1]

فوجی افسر کے یہ جذبات و تصورات کردار کو حقیقی جامہ پہناتے ہیں۔ جو اپنی شخصیت اور منصب کے سامنے "روز" کے بنیادی جذبہ کو سمجھنے میں ناکام رہتا ہے۔ فوجی افسر کو اس بات کا احساس اس وقت ہوتا ہے جب روز اپنے وطن کے ایک ادھیڑ عمر شخص کو اپنا شوہر بنا لیتی ہے جو اس کی زبان جانتا ہے۔ روز کا دوسرے مرد سے شادی کرنے کے ارادے پر فوجی افسر کا غم و غصہ کا ردعمل عین فطری ہے۔ "روز" میری بننے کے بعد تم دوسرے کی بن گئی ہو اور کہتی ہو کہ بے وفا نہیں ہوں"۔ مگر روز کے جواب کے بعد اپنی غلطی کا احساس کرتا ہے۔

حیات اللہ انصاری نے فوجی افسر کے کردار کی تخلیق کرتے وقت اسے مثالی کردار بناتے بناتے بچا لیا ہے۔ انھوں نے اپنی فنی صلاحیت اور نفسیاتی ژرف نگاہی کا ثبوت دیا ہے۔ ناولٹ کے لحاظ سے یہ کردار کامیاب کہا جائے گا۔

کرائسٹ کا کردار اپنے طبقے کی سچی نمائندگی کرتا ہے۔ آنٹی کا کردار ترقی پسند عیسائی عورتوں کی غمازی کرتا ہے۔ دراصل "روز" کے کردار کی نشو و نما کے لئے مصنف نے ان کرداروں کی مدد لی ہے۔ روز کے کردار کے ذریعہ مصنف نے ان عورتوں کی مجبوری بے بسی اور کرب کی سچی تصویر کشی کی ہے جو اجنبی ماحول میں پہونچ کر اپنی 'زبان' سے محروم ہوجاتی ہیں۔

زبان کے اسی مسئلہ کو ناولٹ میں مرکزیت حاصل ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے

---

[1] مدار، ص ۵۷

کہ روزی کا کردار حقیقی اور جاندار ہے جسے ناولٹ نگار نے فنی پختگی اور گہری بصیرت کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔

زبان، مکالمے اور اسلوب کے لحاظ سے کوئی خاص ندرت نہیں۔ البتہ حیات اللہ انصاری کی مخصوص زبان اپنے دلکش اسلوب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ کرداروں کی زبان پر مصنف کی اپنی زبان کا احساس ہوتا ہے جہاں ان کے صحافی لہجہ کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ بہر حال زبان سادہ اور سلیس ہے۔ کہیں کہیں انگریزی الفاظ کا استعمال کردار کے جذبات و احساسات کو ابھارنے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔

ناولٹ کی تکنیک ان کی فنی بصیرت کی نشاندہی کرتی ہے۔ پورے ناولٹ کی کہانی کرداروں کے مکالموں سے پیش کیا گیا ہے۔ جہاں فوجی افسر کی سرگذشت کے ساتھ ہی ساتھ روزی کی بپتا نمایاں ہو جاتی ہے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ مسئلہ کی پیش کش کے لحاظ سے یہ ناولٹ اہمیت کا حامل ہے۔ ناولٹ نگار نے پلاٹ کردار، مکالمہ اور اپنی مخصوص تکنیک کے ساتھ اس میں ایک تنظیم پیدا کی ہے۔

روزی کا کردار پوری طرح متحرک ہو کر ہمارے سامنے آتا ہے جہاں قاری کے دلوں میں ہمدردی اور رحم کے جذبات کے ساتھ ہی ساتھ اپنی مادری زبان کی اہمیت و افادیت کا شدید احساس ہوتا ہے، جسے کسی پرائی زبان سے پُر نہیں کیا جا سکتا۔ زبان کے مسئلہ پر لکھا گیا یہ ناولٹ اردو ناولٹوں میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ سید محمد عقیل رضوی اس ناولٹ سے متعلق رقم طراز ہیں: "۱۹۸۱ء کے اواخر میں ایک بہت اچھا ناولٹ "مدار" شایع ہوا جو زبان اور تہذیب کے مسئلے پر ہے۔ غالباً یہ اپنے موضوع کے لحاظ سے بالکل اچھوتا ناول (ناولٹ) ہے کم از کم اردو میں ایسے نازک اور دلچسپ مسئلے پر کوئی ناول ابھی تک نہیں لکھا گیا ہے"[۱]

---

[۱] سید محمد عقیل رضوی: مختصر تاریخ ادب اردو (ترمیم شدہ ایڈیشن) ص ۳۹۹

ناولٹ دورِ جدید کی پیداوار ہے گو کہ اس کے اصول و ضوابط متعین نہیں ہو سکے ہیں۔ مگر یہ تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ بطور صنفِ ادب ناولٹ کی شناخت پاکستان میں ہوئی، یوں تو ہمارے یہاں ایسے بہت سے ناولٹ وجود میں آ چکے تھے جنھیں طویل افسانہ اور مختصر ناول کہہ کر بات ختم کر دی گئی تھی۔ مگر شعوری طور پر ناولٹ کہنے کا سلسلہ پاکستان ہی سے شروع ہوا۔ مخصوص سماجی حالات و محرکات نے اس صنف کو ڈھالنے میں اہم کردار ادا کیا' یہی وجہ ہے کہ اس نئے تجربے کے بعد کئی اہم اور معیاری ناولٹ ظہور میں آئے۔

یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ ناولٹ کو ایک صنفِ ادب کی حیثیت سے روشناس کرانے میں ان مدیران کا سب سے بڑا ہاتھ ہے جنھوں نے ناولٹ نمبر شائع کر کے قارئین کو خصوصی طور پر اس صنفِ ادب سے متعارف کرایا۔ نتیجے کے طور پر محققین اور ناقدین کی توجہ بھی اس جانب مبذول ہوئی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر احسن فاروقی، وزیر آغا، پروفیسر ڈی۔ سی طاہر اور سلیم اختر کے مضامین اہمیت کے حامل ہیں۔ ناولٹ کے اصول کے تعین پر ادبی حلقوں میں اختلاف ہونے کے باوجود بھی سبھی ناولٹ کے وجود کے قائل ہیں۔

ہمارے یہاں غیر شعوری طور پر ناولٹ لکھنے کا تجربہ بہت پہلے کیا جا چکا تھا مگر صحیح معنوں میں آزادی کے بعد ہی اس کے فن و تکنیک کے اصول مرتب ہوئے بحیثیت صنفِ ادب ناولٹ لکھنے کا رجحان دراصل پاکستان ہی سے ہوا۔ سنہ ۱۹۶۰ء سے قبل پاکستان میں جو ناولٹ منظرِ عام پر آئے ان کا جائزہ گذشتہ صفحات پر لیا جا چکا ہے۔ یہاں صرف اہم اور معیاری ناولٹوں (جو دستیاب ہو سکے ہیں) کا جائزہ لیا گیا ہے۔ جو سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد منظرِ عام پر آئے ہیں۔

"تمری دلبری کا بھرم" (۱۹۶۱) عزیز احمد کا مقبول ناولٹ ہے۔ یہ ناولٹ بی بی سی لندن سے نشر ہونے کے بعد نیا دور کراچی (۲۶/۲۵ شمارہ) میں بھی شائع ہوا۔ مصنف نے زندگی کے ایک اہم مسئلہ یعنی محبت کے مسئلہ کو نمایاں کیا ہے۔ خواہ وہ ملکی و نسلی ہو یا جسمانی و روحانی ایک مختصر کینوس پر ڈاکٹر جمشید خاں اور ڈاکٹر کرسٹل خاں کے ماضی اور پھر مطب پر متواتر آنے والے مریضوں کے مخصوص مرض اور ان کے مخصوص رجحان کے محور پر پوری کہانی گردش کرتی ہے۔ ان مریضوں کی الگ الگ کیفیت و مزاج ہیں۔ کوئی عشق و محبت کی راہ میں ناکام ہوا ہے یا پھر کوئی نسلی تعصب اور وطن پرستی کی محبت میں اپنے کو مریض تصور کرنے لگے ہیں۔

کردار نگاری کے لحاظ سے اس میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ ہر کردار اپنی سرگذشت بیان کرتا ہے اس میں کچھ تو ایسے ہیں جو کٹر ہندوستانی یا کٹر پاکستانی ہیں جن کے اندر مذہبی و نسلی تعصب سلگ رہا ہے۔ کچھ ایسے طالب علم ہیں جو حصول تعلیم میں دلچسپی لیتے ہیں بعض پاکستانی طالبات بھی ہیں جنھیں صرف یہ مرض ہے کہ پاکستانی طالب علم ان سے محبت نہیں کرتے۔ اس کے برعکس کچھ مغربی لڑکیاں ایسی بھی ہیں جو مسلم لڑکے کے عشق میں گرفتار ہونے کے سبب اسلامی کلچر اور وہاں کی تاریخ کو اپنا مضمون منتخب کرتی ہیں اور ہر اس سے محبت کرنے لگتی ہیں جو ان کے عاشق کے ملک و مذہب سے وابستہ ہیں۔

میبل کا کردار سچے عاشق کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ جب کہ اس کا عاشق افضل آئے صرف اپنی جنسی ہوس کا شکار بنانا چاہتا ہے۔ میبل کے کردار کو اجاگر کرنے میں عزیز احمد نے عورتوں کی نفسیات کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی ہے میبل جب افضل کو دوسری لڑکی کے ساتھ دیکھتی ہے اس وقت اس کے ارمانوں اور خواہشات کا گلا گھٹ جاتا ہے اس کا مرض صرف افضل کی محبت ہے جسے وہ اپنے سے جدا نہیں کر پاتی۔

"میبل سے علیحدگی کے بعد افضل ایک مدت کے بعد جب اسے فون پر یہ یقین

دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ اب بھی تمہیں چاہتا ہوں، ناولٹ نگار میبل کے کردار کے ذریعہ اس کی ہوس پرستی اور بے وفائی پر کاری ضرب لگایا ہے۔ میبل کہتی ہے، "محبت، محبت" جب تمہاری زبان سے یہ لفظ نکلتا ہے میرا جی متلانے لگتا ہے۔ تمہاری محبت میں اچھی طرح جانتی ہوں، ماس، بستر۔ آج ایک کل دوسری ..... کچھ دن پہلے میں احمق تھی، بے وقوف تھی لیکن میں ایک بات بتاؤں۔ تمہاری طرح میں نے کبھی محبت اور بستر کو ہم معنی نہیں سمجھا۔ میرے خیال میں محبت کا تعلق ذہن اور ہمدردی، اور انسانیت اور دکھ درد میں شریک ہونے سے بھی ہے اور تمہیں محض ایک چیز سے محبت ہے محض ایک چیز سے اپنے نفسیاتی نفس سے۔"[1]

عزیز احمد نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ محبت کے لئے نسل، مذہب اور رنگ کی کوئی قید نہیں بلکہ محبت دو دلوں کا میل ہے۔ دوسری طرف اس پہلو کو اجاگر کرتے ہیں کہ ہر فرد کو اپنے وطن سے محبت ہوتی ہے، خواہ وہ کسی ملک کا ہو اور یہ کسی حد تک فطری بھی ہے۔ ہر شخص کو اپنا مذہب اور اپنی تہذیب عزیز ہوا کرتی ہے۔

سلامت اللہ کا کردار ایک لحاظ سے بڑی خوبیوں سے پُر ہے' اپنے وطن سے ملازمت چھوڑنے کے بعد لندن اس امید کے ساتھ آتا ہے کہ وہ یہاں زیادہ روپیہ پیدا کر سکے گا۔ مگر انگلستان آتے پر اس کی پریشانیوں میں اور اضافہ ہو جاتا ہے، اور اس کی زندگی عذاب بن کر رہ جاتی ہے۔ سلامت اللہ سے ڈاکٹر جمشید کا دلچسپی لینا اور مدد کرنا عین فطری ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ ناولٹ انگلستان اور ہندو پاک کے نسلی و مذہبی تعصب کو اجاگر

---

[1] میری دلبری کا بھرم : نیا دور کراچی شمارہ ۷۰،۷۱ ص ۲۰۲ — ۲۰۱

کرتا ہے۔ مصنف نے بڑی چابکدستی سے اس امر کی نشاندہی کی ہے کہ محبت خواہ وہ کسی ملک کے باشندے سے ہو محبت ہوتی ہے اور ان لوگوں کی مذمت کی ہے، جو نسلی تعصب کا شکار ہو کر بین الاقوامی اتحاد کو خطرہ میں ڈال رہے ہیں۔

ماضی کی بازگشت اور حال کے مابین انھوں نے دو تہذیبوں اور مذاہب کے بیچ پیدا ہونے والی کشمکش کو اپنے کرداروں کے افعال و حرکات کے ساتھ بڑی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ مشترکہ تہذیب کے روپ میں ڈاکٹر جمشید خاں اور کرسٹل کا کردار ابھر کر سامنے آتا ہے۔

زبان و اسلوب کے لحاظ سے "تری دلبری کا بھرم" ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے ناولٹ نگار اگر تھوڑی اور توجہ دیتا تو بلا شبہ اس کا شمار اردو کے اہم ناولٹوں میں کیا جاتا۔

"جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں"۔ عزیز احمد کا تاریخی ناولٹ ہے جس کے ذریعہ انھوں نے جاہ و اقتدار کے مسئلے کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ تیمور لنگ جاہ و اقتدار کی جد و جہد میں جن مشقتوں سے دوچار ہوا، اس کی رومان پرور و عبرت انگیز یہ کہانی ہے۔ اگرچہ ناولٹ نگار نے اسے بھرپور طریقے سے رومانی بنانے کی کوشش کی ہے۔ مگر یہ عبرت کا ایک مرقع بن گئی ہے۔ جس سے شاہوں کے عروج و زوال کا نقشہ کھنچتا ہے، کیونکہ مختصر ہے، جو ناولٹ کا وصف قرار پاتا ہے۔ عزیز احمد تخلیقی قوت کے ذریعہ بھرپور تاثر پیدا کی ہے اور یہ تاثر "آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کے جملے میں پنہاں ہیں۔ نسلی تفاخر اور جاہ و اقتدار کے مسئلے پر لکھا گیا یہ ناولٹ، تاریخی نوعیت سے کامیاب ہے۔

ناولٹ نگاری کے ارتقا میں ڈاکٹر احسن فاروقی اور ابوالفضل صدیقی کی خدمات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کا "تمنائے نشاط" (۱۹۶۲) ان کا بہترین تجربہ ہے، جسے باقاعدہ ناولٹ کہا گیا ہے۔ یوں تو مصنف اپنی تخلیق "رہ رسم آشنائی" کو ناولٹ تسلیم کرتے ہوئے رقم طراز ہے:

"میں اپنی تصنیف "رہ رسمِ آشنائی" کو ناولٹ کہتا ہوں"۔ موصوف نے اسے ناولٹ قرار دینے میں جو جواز پیش کئے ہیں۔ ان سے پوری طور پر اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ ظاہر ہے اس میں "محبت" کے مسئلے کو اجاگر کیا گیا ہے۔ مگر کرداروں کی بھرمار، تفصیل اور تنظیم اسے ناولٹ کے دائرے سے الگ کر دیتا ہے۔ البتہ اسے ایک اچھا ناول ضرور کہا جا سکتا ہے۔

ابوالفضل صدیقی کا شمار اردو کے کہنہ مشق ناولٹ نگاروں کی صف میں کیا جاتا ہے۔ جنھوں نے اپنے ناولٹوں کے ذریعہ اس صنف ادب کو نئی سمت عطا کی، بلکہ ان کے چار ناولٹوں کا مجموعہ ۱۹۶۰ء سے قبل ہی شایع ہو چکا تھا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ان کے دو ناولٹ "ڈھارا" (۱۹۶۱) اور "خونی" (۱۹۶۲) اہمیت کے حامل ہیں۔ اول الذکر نیا دور کراچی شمارہ ۲۶، ۲۵ اور آخر الذکر نقوش شمارہ ۹۲ میں شایع ہوا۔ زوال پذیر جاگیردارانہ نظام سے پیدا شدہ اہم مسائل کو ان ناولٹوں میں نمایاں کیا گیا ہے۔ ان کے تجربات اور مشاہدات میں بڑی وسعت ہے۔ روائتی مگر دلکش اسلوب بیان میں کرداروں کے ذریعہ ماحول اور مسائل کی ترجمانی بڑے موثر انداز میں کرتے ہیں۔ البتہ جزئیات نگاری قاری پر بار گزرنے لگتی ہے۔

انحطاط پذیر جاگیردارانہ نظام کی ایک جیتی جاگتی تصویر انتظار حسین کے ناولٹ "دن" (سویرا شمارہ ۲۱، ۲۰، ۱۹) میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ "سویرا" میں شایع ہونے کے بعد یہ ناولٹ "دن اور داستان" (۱۹۶۱) عنوان سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔ انتظار حسین نے ایک چھوٹے سے کینوس پر ہجرت اور اس سے پیدا شدہ مسئلے کو چند کرداروں کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ پلاٹ گٹھا ہوا ہے۔ اپنے مخصوص، دھیمے اور شعوری، روائتی انداز میں ایک ناتمام اور مبہم انسانی سفر کو بڑے سلیقے سے نمایاں کرتا ہے۔ انتظار حسین اس مسئلہ کا صرف ایک پہلو کو اجاگر کرتے تو یقیناً بڑی اچھی کہانی

ہو سکتی تھی مگر اس کے باوجود بھی یہ کہانی اہم اور خوب صورت ہے۔

"دن" کے کردار نچلے متوسط طبقے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کرداروں کی زبان ان کے بیش کئے ہوئے طبقے کی زبان ہے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ ناولٹ نگار زبان دانی میں خود کچھ زیادہ الجھ کر رہ گیا ہے۔ بقول ایک مبصر:

"دن اور داستان" انتظار حسین کا مختصر ناول ہے جس کے تمام باب مربوط کرنے کے بجائے پڑھنے والے کو زبان کے کینوس میں جھکاتے ہیں...

.....تحریر کے پیچھے ایسا لگتا ہے، کوئی یوپی بڑھیا منہ میں پان بھرے بول رہی ہے۔"

اسی طور پر محاوروں کا استعمال زیادہ کیا گیا ہے، کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ یہ محاورہ زبردستی زبان کا خبر ہے۔ بغیر اس کے بھی کام چل سکتا تھا اور کہانی میں کسی طرح کی کمزوری واقع نہ ہوتی۔ بیانیہ اسلوب میں یہ ناولٹ ہجرت کے مسئلے اور ان کے مخصوص گوشوں کو اجاگر کرتا ہے۔ بعض فنی کوتاہی کے سبب اسے کامیاب ناولٹ کے زمرے میں نہیں رکھا جا سکتا۔

شوکت علی صدیقی کے علاوہ، ناولٹ کے ارتقا میں جہاں اکثر و بیشتر فن کاروں سے اپنے طور پر تجزیہ کیا۔ وہیں شوکت صدیقی نے بھی اردو کو ایک خوب صورت "کمین گاہ" خطا کیا ہے۔ "سیپ" ناولٹ نمبر میں یہ ناولٹ "وہ اور اس کا سایہ" عنوان سے شائع ہوا، بعد میں یہ "شاہکار" ناولٹ نمبر میں "کمیں گاہ" کے نام سے منظر عام پر آیا۔ پھر ۱۹۶۹ء میں کتابی صورت میں بھی چھپ کر مقبول ہوا۔

شوکت صدیقی نے اپنے معاشرے کے ایک اہم مسئلہ یعنی جہالت کے مسئلے اور ان کے گوشوں کو چند کرداروں کی مدد سے اجاگر کیا ہے۔ سرمایہ دار طبقے کی بورژوائی ذہنیت کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی گئی ہے۔ البتہ کرداروں میں کسی قسم کی انفرادیت

نہیں ہے، رام بلی، اللہ رکھی، ٹھاکر صاحب اور ان کے بھائی کی بیوہ کا جو کردار پیش کیا گیا ہے وہ قطعی غیر متحرک ہے۔ البتہ مسئلہ کو ابھارنے میں ناولٹ نگار کامیاب ہے۔ اس ناولٹ کے مسئلے میں بس اتنا کہا جا سکتا ہے کہ یہ ناولٹ سرمایہ داری، تشدد اور جنس تینوں کا ملغوبہ ہے۔ زبان صاف ستھری سادہ اور سلیس ہے۔ اسلوب میں نہ کوئی حدت ہے اور نہ ہی کوئی جدت۔ پھر بھی مسئلے کی نوعیت کے لحاظ سے اردو ناولٹ کے ارتقا میں "سنگ میل" نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اسی عہد کا ایک ناولٹ "جانے نہ جانے گل ہی جانے" فن و تکنیک کے لحاظ سے اپنی منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ مصنف نے اپنے عہد کے گھناؤنے حقائق کو بڑی چابکدستی سے نمایاں کیا ہے۔ بغیر پلاٹ کا یہ ناولٹ اپنی منفرد ہیئت کے باوجود کافی مقبول ہوا۔ ناولٹ کے ساتھ مصنف کا لگایا نوٹس "سنہ ۱۹۵۲ء عنوان ہی کا حصہ ہے اسے نظر انداز نہ کیجیے۔" اس عہد کے اہم مسائل کو حقیقی جامہ پہنا کر قارئین کے روبرو پیش کیا ہے۔ بلاشبہ اردو ناولٹ کی ترویج و تشریح میں اس ناولٹ کی اہمیت و افادیت ہے۔

ممتاز شیریں کا ناولٹ "میگھ ملہار" (سنہ ۱۹۶۲ء) اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ ان کا یہ ناولٹ پہلے ان کے افسانوں کے مجموعے میں شائع ہوا۔ "سویرا" (شمارہ ۱۹، ۲۰، ۲۱ء) میں اس کی اشاعت ہوئی۔ میگھ ملہار کے افسانوی مجموعہ میں شامل ہونے کی وجہ سے بیشتر ناقدین نے اسے طویل افسانہ ہی سمجھا۔ جب کہ اس میں ناولٹ کی خصوصیات موجود ہیں جس کی بنا پر راقم الحروف "میگھ ملہار" کو باقاعدہ ناولٹ تسلیم کرتا ہے۔ مصنف نے زندگی کے ایک ناگزیر مسئلے اور اس کے (فن موسیقی اور ادب کی انسانی زندگی میں اہمیت) اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو اپنی تخلیقی قوت اور کمال پختگی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ "میگھ ملہار" فنِ ناولٹ نگاری اور فن موسیقی کو ہم آہنگ کرنے کی بہترین مثال ہے۔

یہ ناولٹ تین ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب فن، موسیقی، اور اس کی دیوی سرسوتی کے حوالے سے ہے۔ اس ناولٹ کا مرکزی خیال یہ کہ وہ لوگ جو حسن ظاہرہ پر مرمٹتے ہیں۔ ان کا فرطبیعت لوگوں سے موسیقی کی روح زخمی ہوجاتی ہے، لیکن اس کے صحیح چاہنے والے اپنی ذات کی قربانی دے کر اس دیوی کی روح کو بہر صورت بچائے رکھتے ہیں۔

دوسرا باب یونانی دیومالا آرفیوس اور یوریڈیس کے بہانے موسیقی کی بے پایاں طاقت محسوس کراتا ہے کہ کس طرح آرفیوس فن اور ستار کے زور پر موت کے دیوتا سے اپنی یوریڈس کو واپس لے آنے میں کامیاب تو ہوجاتا ہے لیکن جہاں اسے تھوڑا سا شک ہوجاتا ہے، وہیں اس کی محبوبہ اس کے فن کی روح، اس سے جدا ہوجاتی ہے۔

تیسرا باب بھی موسیقی کی بے پایاں حقیقت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس باب میں ایران کے ایک شیرازی کردار کے ذریعہ وہ اپنی بات اور خوب صورتی سے پیش کرتی ہیں اس ناولٹ کا سب سے اہم اور غور طلب مسئلہ وہاں اجاگر ہوجاتا ہے، جہاں یہ سوال کھڑا کردیتی ہیں کہ :

"شاید ایک مسلمان کی حیثیت سے مجھے اس آگ سے، ان خوشبوؤں سے اس Ritual سے دور رہنا چاہئے۔ کہتے ہیں اسلام میں Ritual کی گنجائش نہیں ہے۔ تو پھر حج کعبہ، طواف، حجر اسود کا چومنا، قربانی دینا، کیا یہ سب Ritual میں شامل نہیں ہیں؟ بقرعید کی قربانی Ritual نہیں تو کیا ہے؟ یہ قربانی جو حضرت ابراہیم کی اپنے عزیز بیٹے کی قربانی کی یادگار ہے اور جو ایک اور آنے والی بہت بڑی قربانی کا اسم تھی! یہ بہت بڑی اور بہت اہم قربانی جو میدانِ کربلا میں دی گئی.... میں شیعہ ہوں، لیکن محض رسمی نوحہ خوانی اور سینہ کوبی کا قائل نہیں ہوں۔ اس قربانی کی وقعت کو سمجھتا ہوں جو ایک بہت بڑے اصول کے لئے دی گئی حضرت

امام حسینؑ نے اپنے خون سے اسلام کو سینچا، اپنی قربانی سے اسلام کو دوبارہ زندگی بخشی اور اسلام ہر کربلا کے بعد پھر سے زندہ ہوتا ہے..... امام حسینؑ ایک اور مسیحا تھے، یہ اور بات ہے کہ اس نیزے کو جس پر اُن کا مقدس سر چڑھایا گیا ہم ایک اور صلیب نہ بنالیں!

لیکن اس قربانی میں ہمارے لئے اتنی ہی روحانی اور جذباتی اپیل ہے جتنی کہ عیسائیوں کے لئے مسیح کے مصلوب ہونے میں۔ مسیح کی قربانی فن مصوری اور ادب کا ایک بہت بڑا موضوع ہے۔ حسینؑ کی قربانی ہمارے فن وادب کا بہت بڑا موضوع کیوں نہیں بنی؟ دنیا کے اس فن میں انتہائی بلندی ہے، جس کا مذہب سے بہت گہرا تعلق ہے۔ خواہ وہ ادب ہو، یا موسیقی یا رقص یا فن مصوری! پھر اسلام کو فن سے اتنا دور کیوں رکھا جاتا ہے؟" [۱]

مصنفہ نے شروع سے ہی تکنیک پر خاصی توجہ صرف کی ہے، اس ناولٹ میں انھوں نے قدیم تہذیب کی مائتھالوجی، موسیقی کا سحر، اس کی روائت کو، موجودہ زمانے سے ہم آہنگ کر کے تکنیک کا ایک منفرد اور اچھوتا تجربہ کیا ہے۔ علامتی اسلوب میں لکھا گیا یہ ناولٹ، اپنی مخصوص تکنیک کی وجہ سے کافی سراہا گیا ہے۔ میگھ ملہار کی تکنیک کے متعلق مصنفہ رقمطراز ہیں:

"میگھ ملہار میں زماں اور مکاں دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش ہے قدیم سے قدیم زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک یعنی صدیوں کا فاصلہ اور دنیا کے مختلف ملکوں اور قوموں اور بڑی بڑی قدیم تہذیبوں اور مذہبوں کے مشترکہ اور متضاد عناصر کو یکجا کرنے کی سعی کی گئی ہے۔" [۲]

---

[۱] میگھ ملہار: (مشمولہ سویرا پاکستان شمارہ ۲۱-۲۰-۱۹) ص ۱۰۶

[۲] ممتاز شیریں: ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع (افسانہ روایت و مسائل) ص ۱۰۵

مصنفہ کا اپنا تنقیدی شعور اور عمیق مطالعہ کا ثبوت "میگھ ملہار" کے ذریعہ محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ناولٹ کے خاتمے پر قاری چونک اٹھتا ہے اور اس مسئلے پر سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مجموعی طور پر اردو ناولٹ کے ارتقاء میں "میگھ ملہار" اپنی تکنیک اور مسئلے کے لحاظ سے سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

رضیہ فصیح احمد ایک کہنہ مشق افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے جہاں اردو ادب کو اپنے بیش بہا ناولوں اور افسانوں سے آراستہ کیا وہیں ایک بہترین ناولٹ "بھولی ہوئی منزل" (قند ناولٹ نمبر شمارہ ۱۲ جلد ۲) لکھ کر اس صنفِ ادب کی روایت کو فروغ دیا ہے۔

"بھولی ہوئی منزل" کے ذریعہ مصنفہ نے اپنے عہد کے عصری معاشرے کی ایک یتیم لڑکی، جس کی شادی ایک ایسے مرد سے کر دی جاتی ہے جو دو بیویوں کا شوہر رہ چکا ہے، اس کی نفسیاتی، جذباتی اثرات وخواہشات اور ان کے ردعمل کو بڑی فنی چابکدستی سے اجاگر کیا ہے۔ اس میں متوسط مسلم معاشرے کی زندگی کے ایک اہم مسئلہ یعنی عورتوں کی شادی اور ازدواجی زندگی کے مسئلہ اور ان کے مخصوص پہلوؤں کو ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کے ذریعہ بڑے حقیقی پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔

"بھولی ہوئی منزل" کا پلاٹ مصنفہ نے اپنی عصری معاشرے سے اخذ کیا ہے یہی وجہ ہے کہ پلاٹ کی ترتیب بڑے سلیقے سے کی گئی ہے۔ پلاٹ کے سارے لوازمات ایک منظم طریقے سے بنے گئے ہیں۔ پلاٹ اور کردار میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ جہاں تک کردار نگاری کا سوال ہے، ناولٹ میں مرکزی کردار پر ہی زور دیا جاتا ہے، مصنفہ نے "بھولی ہوئی منزل" کے مرکزی کردار نیلم، کی نشو ونما بڑے حقیقی اور نفسیاتی انداز میں کی ہے۔ نیلم کی شادی اس کی رضامندی کے بغیر اصغر نام کے ایک شخص سے کر دی جاتی ہے، جو اپنی بیویوں کے مرنے کے بعد بچوں کی پرورش کرنے کی غرض سے شادی کرتا ہے۔ ظاہر ہے ایسے مرد کے ساتھ نیلم کی شادی کرنا سراسر زیادتی ہے۔ نیلم ایک پڑھی لکھی

لڑکی ہونے کے باوجود سماج کے اصولوں اور اپنی بے بسی کے بعد ازدواجی زندگی ایمانداری اور سنجیدگی سے گذارتی ہے۔ بغیر ماں کے بچوں کی پرورش وہ اپنے بچوں جیسی کرتی ہے۔ اسے ہر وقت تعلیم کے دوران سیسٹر کے مورل سائنس کے جملے ذہن کو کریدنے لگتے ہیں۔ وہ خوش رہنے کے باوجود ایک عجیب کرب سے دوچار رہتی ہے، کیونکہ نیلم کی جنسی خواہشات کی تسکین صحیح ڈھنگ سے نہیں ہو پاتی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اصغر کے دوست ڈاکٹر خاور کے مخلصانہ وہمدردانہ رویے سے متاثر ہوتی ہے، بالآخر اپنے شوہر کے مرنے کے بعد نیلم تمام آزمائشوں سے نبرد آزما ہوتی ہوئی، معاشرے کے فرسودہ رسم و رواج اور روایات کی خلاف ورزی کرتے ہوئے ڈاکٹر خاور سے شادی کر لیتی ہے، مصنفہ نے اپنے مشاہدے اور تخلیقی قوت کے سہارے سماج کی خامیوں اور برائیوں کو نمایاں کرتے ہوئے، کاری ضرب لگائی ہے، دراصل رضیہ فصیح احمد نے نیلم کے کردار کو ایک عورت کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے، اس کے دکھ درد، جذبات واحساسات اور نفسیات کی ترجمانی کی ہے۔ نیلم کا کردار ہمارے معاشرے کا جیتا جاگتا کردار ہے۔ ناولٹ کے دوسرے کردار صحیح معنوں میں مرکزی کردار کے افعال وافکار ظاہر کرنے کے لئے تخلیق کئے گئے ہیں۔ پلاٹ اور کردار نگاری کے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی "بھولی ہوئی منزل" ناولٹ کے لوازمات پورا کرتا ہے۔ مصنفہ کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کی شگفتہ بیانی کے باعث قاری کی توجہ مرکوز رہتی ہے اور یہی رضیہ فصیح احمد کا کمال ہے۔ انھیں تمام خصوصیات کی بنا پر "بھولی ہوئی منزل" کا شمار اردو کے اہم ناولٹ میں کیا جائے گا۔

خاتون ناولٹ نگاروں میں ایک نام عوض سعید کا آتا ہے، ان کے دو ناولٹ "بھیتر بھیتر آگ" (سیپ، ناولٹ نمبر) اور "شب گزیدہ" (قند ناولٹ نمبر) کافی مقبول ہوئے۔ "بھیتر بھیتر آگ" میں مصنف نے زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ جنس کا

مسئلہ) اور اس کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کے ذریعہ جنس کے مسائل کو نمایاں کیا گیا ہے۔ جہاں معاشرے کی پراگندگیاں اور گندگیاں نظر آتی ہیں۔ نہ پلاٹ کی ترتیب سلیقے سے برتی گئی ہے اور نہ ہی کرداروں کی نشو ونما صحیح ڈھنگ سے ہوئی ہے، زبان و بیان شستہ و شگفتہ ہے، بعض فنی کمزوریوں کے باوجود "بھیتر بھیتر آگ" ناولٹ کے فن پر قدرے پورا اترتا ہے اور اسے کسی قدر اچھا ناولٹ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔

اردو فکشن کی دنیا میں جمیلہ ہاشمی اپنا مخصوص و جداگانہ مقام رکھتی ہیں۔ انھوں نے اردو کو "تلاشِ بہاراں" جیسا شاہکار ناول ہی نہیں دیا بلکہ صنف ناولٹ کے فن کا تعین اور اس کے عروج میں بھرپور حصہ لیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شمار نمائندہ ناولٹ نگار کی حیثیت سے کیا جاتا ہے، ان کا تخلیقی سفر اب بھی جاری ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد مصنفہ کے کئی اہم ناولٹ ظہور میں آئے ہیں ان میں "آتشِ رفتہ" (۱۹۶۴) "داغِ فراق" (۱۹۶۶) روہی (۱۹۸۰) (ہندی میں) "اپنا اپنا جہنم" (مجموعۂ ناولٹ) اور "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" اہمیت کے حامل ہیں۔

"آتشِ رفتہ" مصنفہ کا مشہور و معروف ناولٹ ہے۔ یہ ناولٹ "داستان گو" لاہور میں شائع ہونے کے بعد ہندوستان کے ایک موقر رسالہ "شاہکار" ناولٹ نمبر (شمارہ ۵۵) شائع ہونے کے بعد کتابی صورت میں بھی منظرِ عام پر آیا۔ امرتا پریتم نے اس ناولٹ کا ترجمہ ہندی "سلگتی آگ" سے کرنے کے بعد ناولٹ کے مجموعہ میں شامل کیا گیا ہے۔ انھیں وجوہات کی بنا پر اسے اردو کے نمائندہ ناولٹوں کی صف میں رکھا جاتا ہے، ہماری زندگی یا سماج کا ایک اہم مسئلہ معاشرے کی ناہمواری ہے جمیلہ ہاشمی نے اسی مسئلہ کے مخصوص پہلوؤں کو عین فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ جہاں پنجاب کے گھرانوں کی معاشرتی زندگی صاف ظاہر ہوجاتی ہے۔

کرتار کور کا ارم کا اتم سنگھ جس کا اپنی برادری اور گاؤں میں دبدبا رہتا ہے، اپنے

پڑوسی مہر سنگھ کی دشمنی کی وجہ سے پھانسی کی سزا پاجاتا ہے۔ پھانسی سے قبل وہ اپنے لڑکے دلدار سنگھ سے بچن لیتا ہے کہ "مہر سنگھ سے انتقام انتقام" دلدار سنگھ کی دادی اپنے بھائی اور پوتے کو مہر سنگھ سے انتقام کے لئے اکساتی رہتی ہے۔ جیسے دلدار سنگھ ٹالتا جاتا ہے۔ دلدار سنگھ کی بہن جنتی اور مہر سنگھ کی بیٹی دیپو میں دھیرے دھیرے دوستی ہو جاتی ہے۔ کسی بات پر کوئی سہیلی جنتی کو طعنہ دیتی ہے کہ تم دیپو کو اپنی سہیلی بنائے ہوئے ہو جس کے باپ نے تیرے باپ کو پھانسی دلوائی۔ یہ بات جنتی کو لگ جاتی ہے اور وہ دیپو سے ملنا جلنا کم کردیتی ہے۔

دیپو اب جوان ہو چکی ہے وہ جنتی کے بھائی دلدار سنگھ کو چاہنے لگتی ہے ساتھ ہی ساتھ دلدار سنگھ بھی اسے چاہنے لگا ہے۔ دونوں کی یہ چاہت پر خلوص اور پاکیزگی سے بھرپور رہتی ہے۔ دلدار سنگھ کچھ سوچتا ہے کہ دیپو اور اس سے کیا رشتہ، وہ میرے گرنتھ کی مانند متبرک ہے اور یہی میرا ایمان ہے۔ اگر کوئی مجھ سے پوچھے تو میں اس کی سوگند کھاکر کہوں، میں نے کبھی اس کے قریب ہونے اور اس کو چھونے کی کوشش نہیں کی۔ جنتی اپنے بھائی کے رویے سے کچھ مشکوک رہتی ہے۔ اسی لئے وہ سوچتی ہے کہ بھیا، باپ کو دیا ہوا بچن بھول رہا ہے۔ دیپو کے حسن و جمال کا شہرہ دور دور تک رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وڈن کھیڑا گاؤں کے ایک بڑے سردار کے لڑکے حاکم سنگھ کی نسبت دیپو کے لئے مہر سنگھ کے پاس آتی ہے۔ دیپو یہ خبر موقع نکال کر دلدار سنگھ کو بتادیتی ہے۔ دیپو نے انگوٹھی اتار کر اسے دے دی۔ "اس کی ہتھیلی پر رکھتے ہوئے پوہ کی مسرور راتوں اور چاندنی راتوں کے حسن، خوشبو سے بھرے ہوئے باغوں کے اندھیروں سے پرے میری اور اس کی انگلیاں چھو گئیں اور اسی گھڑی مجھے معلوم ہو گیا کہ یہ آگ ساری عمر میری رگوں میں تیرتی رہے گی۔"[1]

۱۔ آتش رفتہ : (شاہکار ناولٹ نمبر) ص ۳۲۵/۳۲۲

دیبو کی شادی حکم سنگھ سے کر دی جاتی ہے، لیکن شادی کے دوسرے روز سردار بہر سنگھ کھلے کیش، بے سدھ، کاٹھی کے بغیر گھوڑے پر بیٹھے وٹن کھیڑا کی طرف جاتے اور چیختے ہوئے دیکھا جاتا ہے، اور ساری عورتیں بین کرتی نظر آتی ہیں۔ دیبو کی شادی کے بعد اتم سنگھ کے گھر کے ہر فرد کی زندگی کا نصب العین دیبو کے باپ سے انتقام لینا تھا، وہ انتقامی تصور سے کوسوں دور ہو چکا تھا۔ وہ دیبو کے مرنے پر بین کر رہی تھی۔ کرتار کور کاکی پر جو رات میں مردنی چھائی ہوئی تھی، اس کے جینے کی کوئی امید نہیں تھی، اٹھ بیٹھی اس کو دیبو کی خودکشی کا نہ کوئی رنج تھا، نہ خوشی، نہ حیرت وہ اوندھی گر گئی۔ منہ میں کچھ کہہ رہی ہے۔ مگر ناقابلِ سماعت۔

کاکی کا کردار انتقام لینے میں ویسا ہی ہے۔ جیسے عرب کے دورِ جہالت کے کسی قبیلے کے کسی فرد سے ہوتا ہے۔ جس کی آگ صدیوں تک نہ بجھتی تھی ایسا کردار صرف جہالت اور ناخواندگی کی پیداوار کہا جا سکتا ہے۔ جنتی کاکی کی پوتی، جس کو تہذیبی اور معاشرتی ارتقار نے شعوری طور پر بیدار کر دیا تھا کہ وہ اپنی دادی کے نقشِ قدم پر نہ چل سکے۔ اس کا پوتا دلدار سنگھ جنتی سے بھی زیادہ گرد و پیش میں پھیلی ہوئی معاشرتی انقلاب کی زد میں آچکا ہے۔ اور رومان پرور نظروں کے تبادلے نے اس کو دیبو کے لئے کچھ سے کچھ بنا دیا۔ اس کے دل سے جہالت کے دور کے انتقامی آگ کو ہمیشہ کے لئے مٹا دیا۔

دیبو کا کردار میل و محبت ایثار و قربانی خلوص و وفا اور کمال بے نفسی کا ایک روشن مینارہ ہے وہ اگر باپ کی مرضی پر اپنی پہلی محبت کے قربان کر دینے کا درس دیتی ہے، تو دوسری طرف دیبو اپنی ساس کی پہنائی ہوئی انگوٹھی کو دلدار سنگھ کے قدموں میں پھینک دیتی ہے۔ اور وہ دلدار سنگھ جو عورت کے تقدس اور پاکیزگی کو اپنی متاعِ حیات تصور کرتا ہے۔ اس کو یہ محسوس ہوتا ہے، کہ دیبو ایک دھرتی ہے۔ سارے دکھ، سکھ سہنے والی، چپ رہنے والی، بادلوں کی گھن گرج میں اپنا سینہ کھول کر برکھا رُت برداشت کرنے والی، اس وقت اس کی آنکھوں میں وہ چمک

جو سورج میں ہوتی ہے اور چاند میں، وڈن کھیڑے میں، سہاگ رات میں اپنے باپو کا نہیں اس نے میرے قول کا پالن کیا تھا۔ یہ ایک ایسا کردار ہے، جو صدیوں میں سے پیدا ہوتا ہے۔ مگر آنے والی نسلیں دیپو جیسی عورت کے کردار کی عظمت کا اعتراف کرتی رہیں گی۔

ہر سنگھ کا کردار ضمنی ہے، وڈن، میں صرف وہی ایک دیوی ہے۔ جسے علم کی روشنی حاصل ہوئی تھی، ورنہ وہاں کی پوری آبادی تاریکی کے مانند تھی۔ دیپو کا شوہر حاکم سنگھ اگرچہ لندن میں اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے آیا تھا۔ مگر اس کی تعلیم اعلیٰ اخلاقی اقدار اور روحانی لطافتوں اور معاشرتی رنگ و بو سے خالی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ دیپو کے یہ کہنے پر کہ :

"میرے جی کو کوئی اور اچھا لگتا ہے تم مجھے یوں ہی رہنے دو۔ میں تمہاری نہیں ہوں۔"[1]

دیپو نے اپنی پہلی محبت کا مظاہرہ کیا، اور اس کے ردِ عمل میں حاکم سنگھ رنج و غصہ اور بے عزتی کے ملے جلے جذبہ کے ماتحت دیپو کو مار ڈالنا چاہا مگر دیپو کی ملکوتی عظمت نے کہا کہ :

"نہیں، میں نہیں چاہتی کہ تم یوں جوان موت مرو، میری گردن کا منکا توڑ دو پھر دوپٹہ ڈال کر مروڑ دینا۔ یوں لگے گا جیسے میں نے آپ ہی پھندا گلے میں ڈال کر جان لی ہے۔"[2]

حاکم سنگھ نے ایسا ہی کیا اور ایک نسل کی کہانی ختم ہو گئی۔

---

[1] آتشِ رفتہ : (شاہکار ناولٹ نمبر) ص ۲۳۳

[2] ص ۲۳۳

درحقیقت جمیلہ ہاشمی کا یہ ناولٹ سکھ کلچر اس کے متقاضی الفاظ کی وجہ سے کچھ بوجھل سا معلوم پڑتا ہے۔ مگر سکھ معاشرت کے تمام معاشرتی پہلوؤں کا آئینہ دار ہے۔ اس ناولٹ میں کرتارکور۔ اتم کی ماں کے کردار و مزاج میں درشتی، تیزی اور بول چال میں اکھڑپن، نیز اپنے کنبے کے ہر طبقے پر آمرانہ تسلط رہتا ہے۔ اپنے لڑکے کے پھانسی دیئے جانے کے بعد بھی مہر سنگھ کے خون کی پیاسی رہتی ہے۔ مگر اپنے پوتی اور پوتے کی خاطر رات رات بھر جاگتی رہتی ہے۔ مگر جس دن دیپو کے مرنے کی خبر اسے مل جاتی ہے اس کی آتش انتقام ٹھنڈی پڑجاتی ہے ـــــ رسم و رواج کے مطابق اپنے دشمن مہر سنگھ کے یہاں پہونچ کر غم گساروں کی صف میں سب سے آگے دکھائی دیتی ہے۔

بہر حال جمیلہ ہاشمی نے جس مسئلہ کو اٹھایا ہے وہ سکھوں کی معاشرت کا اہم ترین مسئلہ ہے۔ اس کے پلاٹ کو اچھے ڈھنگ سے ترتیب دیا گیا ہے اور اسے موثر بنانے کے لئے جن کرداروں کا انتخاب کیا گیا ہے اس سے ناولٹ کا کینوس جاذبِ نگاہ اور متنوع ہوگیا ہے جو اپنا جواب خود ہے۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے "آتش رفتہ" فنِ ناولٹ پر پورا اترتا ہے۔ کرداروں کو ان کی اپنی زبان پنجابی بلوائی گئی ہے جو کرداروں کو متحرک اور جاندار بنا دیتے ہیں۔ مکالمے موزوں اور تاثیر و تاثر سے پُر ہیں۔ امرتا پریتم "آتش رفتہ" پر اظہارِ خیال کرتی ہوئی رقمطراز ہیں :

" اس ناولٹ میں لہو اور مٹی کی آواز ہے، یہ صرف یہی نہیں اس کی مصنفہ نے دلدار اور دیپو کے دو ایسے کردار سامنے لاکر رکھے ہیں، جو نہ جانے کتنی پیڑھیوں بعد، آگ میں نہا، نہا کر، دو ایسی پاک روحیں بن جاتی ہیں، جو بن سکنا شاید کائنات انسانی کا خواب ہے..... اور یہ سب کچھ لکھ سکنے کی خوبی اس جگہ اپنا نقطۂ عروج چھو لیتی ہے۔

جہاں بدلہ (انتقام) لفظ کو ہر شخص اپنے نقطۂ نظر سے دیکھ کر اس کا مفہوم نکالتا ہے۔ “ ؎۱

"آتشِ رفتہ" تکنیک اور فن کے لحاظ سے نہ صرف منفرد ہے بلکہ اس میں سکھ معاشرے کے ایک اہم مسئلے کو تخلیقی بصیرت کیساتھ پیش کیا گیا ہے۔ انھیں فنی خصوصیات کی بنا پر "آتشِ رفتہ" کو اردو کے اہم ناولٹ کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

"روہی" مصنفہ کا دوسرا ناولٹ ہے جو چولستان کے صحرا کی زندگی کے حقیقی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ سرحدی حملوں کی نفسیات، قبائلی زندگی، ان کی معاشرتی زندگی، شادی بیاہ کے نام پر لڑکیوں کی سودے بازی، ناکام محبت کا سفر، اسی ریگستانی ماحول میں آگے بڑھتا ہے۔

روہی کا سب سے بڑا وصف اس کا حقیقی ماحول ہے۔ جو مصنفہ کے مطالعہ و مشاہدہ کا ترجمان ہے انھوں نے قبائلی زندگی کی حقیقی اور موثر آئینہ داری بڑی ہنرمندی سے کی ہے۔ بظاہر اس ناولٹ کی کہانی رومانی ہے مگر جمیلہ ہاشمی نے اس کے ذریعہ قبائلی معاشرے کی بعض برائیوں اور خامیوں کا پردہ چاک کیا ہے اس ناولٹ میں بدلتے ہوئے جاگیردارانہ نظام کی تصویریں بھی بڑی چابکدستی سے پیش کی گئی ہیں۔

ناولٹ کا مرکزی کردار "میں" ہر جگہ واحد متکلم کی شکل میں موجود رہتا ہے۔ دراصل وہ ایک ایسے فرد کے کردار کی نمائندگی کرتا ہے جو اپنی تمام کوششوں کے باوجود ماضی کے عذاب سے نجات حاصل نہیں کر پاتا بلکہ اپنی زندگی کی آخری منزل میں ایک بار پھر یادِ ماضی کے آتشین دریا میں غوطہ زن ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے اور وہ اپنا رہا سہا سب کچھ چھوڑ بیٹھتا ہے ناولٹ نگار نے اس کے جذبات و احساسات اور دلی کیفیات کی ترجمانی بڑے

؎۱ امرتا پریتم : اردو کے تین ایشیاس (دیباچہ)

نفسیاتی پیرائے میں کی ہے۔ ملاحظہ ہو:

"میں نے روشنی بجھادی۔ میری بوڑھی ہڈیوں میں سردی کی وہ لہر جو کھلی کھڑکی سے آرہی ہے۔ لرزتی ہوئی ہولے ہولے سمارہی ہے۔ مجھے اپنا وجود ایک لاش کی طرح سردی کے اس کنڈیر تیرتا لگتا ہے۔ وجود جو مردہ یادوں، بیتی کہانیوں، اگرزی محبتوں مایوسیوں اور ناکامیوں، خوشیوں اور مسرتوں کی لاش ہے۔ وجود جسے مریم نے ٹھکرایا تو کسی نے قبول نہ کیا جیسے کبھی کہیں کوئی ٹھکانہ مل سکا۔ حیرت ہے ایسی مکمل اور بے پناہ حسن سے مدہوش اپنی خوشبو سے آپ ہی دیوانی ہوتی رات میں مجھے مریم کی یاد کیوں آئی ہے۔ کیا رات بھی مریم ہے کنواری غضہ ور اور اپنی خوبصورتی سے گناہ کی حد تک آشنا...... رات مریم ہے اور رات مریم نہیں ہے۔ رات آسرا ہے پناہ گاہ ہے محبت کی خوشبو ہے لمس کی نرمی ہے۔ سانس کی پاکیزگی سے وسعت کی حد تک درماں کرنے والی اور مریم اس نے ایک بے سہارا دل کو سہارا نہ دیا۔"[1]

یہی وجہ ہے کہ مریم، اس کی زندگی میں ایک دائمی خلش بن کر رہ جاتی ہے جس کا احساس باقی رہتا ہے اور زمانوں کے پار سے برچھی کی اَنی کی طرح چبھتا رہتا ہے۔

ناولٹ کی ہیروئن مریم کا کردار فطری اور حقیقی ہے وہ ایک سرحدی قبائلی سردار کی اکلوتی لڑکی ہے اس میں تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں وہ نڈر بہادر ہونے کے ساتھ ہی ساتھ الہڑ بھی ہے یہی وجہ ہے کہ سماج کی پرواہ کئے بغیر وہ تن و تنہا صحراؤں اور ریگستانوں کی طرف نکل جاتی ہے۔" جہاں اس کا قبائلی پن، تلون، خودسری اور خود سپردگی کے باوجود

---

[1] نگار عظیم: رو بہی سمٹ ل نکر دکن شمارہ ۷، ۱۹۸۵ء ص ۴۴

اپنے محبوب کے مقابلے میں ایک دوسرے سردار کے لڑکے کو اپنا منگیتر تسلیم کرنے پر بھی مجبور ہو جاتی ہے۔"[1]

پلاٹ کردار نگاری کے علاوہ زبان و مکالمہ دلکش اور اثر انگیز ہے۔ اپنی مخصوص تکنیک میں یہ ناولٹ ریگستانی زندگی اور سماج کے اس اہم مسئلہ کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے جسے مصنفہ نے نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے اور آج بھی ناولٹ کی روائت کو مستحکم بنانے میں مصنفہ نے بڑا حصہ لیا جس کی مثال ان کے ڈھیر سارے ناولٹ ہیں ان کے ناولٹوں کا ایک مجموعہ "اپنا اپنا جہنم" نام سے شائع ہوا اس میں شامل ناولٹوں کے موضوع اور کہانی کی فضا میں خاصی تبدیلی دکھائی پڑتی ہے۔ پاکستان کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کے اہم مسائل کو بڑے سلیقے سے نمایاں کیا گیا ہے۔ خاص طور سے نوجوان نسل کی ذہنی کشمکش، کرب دبکھراؤ کی ترجمانی اچھے ڈھنگ سے کی گئی ہے۔ بقول سلیم اختر کہ "اپنا اپنا جہنم (میں شامل ناولٹوں) کے موضوعات جداگانہ ہیں، لیکن مرکزی نکتہ ایک ہے یعنی لوگ اپنے جذبات واحساسات اور اس سے بڑھ کر دوسروں سے توقعات کی بناپر اپنے لئے خود اپنا جہنم پیدا کرتے ہیں۔"[2]

"اپنا اپنا جہنم" کے سبھی ناولٹ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ کو لے کر لکھے گئے ہیں۔ ناولٹ کے ارتقائی سفر میں انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

"چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" جمیلہ ہاشمی کے دوسرے ناولٹوں سے منفرد اور جداگانہ نوعیت کا ناولٹ ہے جہاں مصنفہ اپنے مخصوص موضوع سے ہٹ کر تاریخ میں قدم رکھتی ہے۔ "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" دراصل تاریخی ناولٹ ہے جو ایران کے بہائی فرقے کی ابتدا اور

---

[1] نگار عظیم: روہی مشمولہ فکر و فن شمارہ ۷، ۱۹۸۵ء ص ۴۴

[2] ڈاکٹر سلیم اختر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ ص ۵۰۷

اس تحریک کے اسباب و عوامل پر مبنی ہے۔ اسی پس منظر میں مصنف نے اُم سلمیٰ (قرۃ العین طاہرہ) کی زندگی کے ایک اہم مسئلہ کو اٹھایا ہے جہاں اس کی شخصیت اور ماحول کے مختلف النوع گوشے ایک مختصر کینوس پر ابھرتے ہیں اسی بنا پر راقم الحروف "چہرہ بہ چہرہ روبہ رو" کو ناولٹ کے زمرے میں رکھتا ہے۔

یوں تو متنازعہ فیہ شخصیت قرۃ العین طاہرہ سے متعلق ادبی حلقوں میں بڑا شور رہا اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس موضوع پر عزیز احمد نے "زریں تاج" افسانہ لکھ کر اس کی شخصیت کو نمایاں کیا مگر اس افسانے کے علاوہ اس موضوع پر کوئی ناول یا ناولٹ وجود میں نہیں آیا۔ جمیلہ ہاشمی ہی وہ پہلی خاتون ناولٹ نگار ہیں جنھوں نے اس کی زندگی کو ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے قدیم ایران کے مذہبی و معاشرتی زندگی کے ایک اہم مسئلہ کو چابکدستی سے پیش کیا ہے۔

صفوی حکمرانوں اور شاہ قاچار کے عہد کے ایران کی مذہبی، معاشرتی، تہذیبی، سیاسی زندگی اور ان کے اثرات کو بڑی خوب صورتی سے ترتیب دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پلاٹ اور کرداروں میں ربط و توازن برقرار رہتا ہے۔ کرداروں کی نشوونما اس عہد کے عصری ماحول و فضا میں کیا گیا ہے جس کے باعث کردار فطری اور حقیقی بن کر سامنے آتے ہیں۔ بقول کے۔ کے کھلر کہ "قرۃ العین طاہرہ کو از سر نو زندہ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔"[1]

مصنف نے اپنا سارا زور ناولٹ کے مرکزی کردار اُم سلمیٰ پر صرف کر کے اپنی فنی و تخلیقی صلاحیت کا بیّن ثبوت دیا ہے۔ ناولٹ کا تانا بانا اسی کردار کے گرد بُنا گیا ہے۔ وہ ایک مجتہد کی بیٹی ہی نہیں بلکہ ایک جید مجتہد کی بہو بھی ہے یہاں تک کہ اس کا شوہر بھی

---

[1] کے۔ کے کھلر : اُردو ناول کا نگار خانہ۔ ص، ۹۰

اجتہاد کر چکا ہے۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ ہونے کے باعث وہ فلسفے سے زیادہ دلچسپی رکھتی ہے وہ نہایت خوب صورت اور نازک اندام شاعرہ بھی ہے اور موسیقی سے بھی رغبت رکھتی ہے مگر ان سب کے باوجود اس کی روح تشنہ رہتی ہے۔ شیخ احمد احسائی کے فلسفے اور سید کاظم رشتی کی تعلیمات اس کی روح میں ایک ہلچل پیدا کر دیتی ہے وہ بیتابی سے امام مہدی کے ظہور کی منتظر رہتی ہے اور برابر خواب میں ایک ایسے شخص کو دیکھتی ہے جس کے چہرے پر پردہ پڑا رہتا ہے جو کبھی دکھائی بھی دیتا ہے اور کبھی نہیں، دراصل وہی چہرہ اس کی تمناؤں، جستجو اور شاعری کا مرکز بن جاتا ہے اس کو دیکھنے اور حاصل کر لینے کی آرزوؤں میں وہ گیا سے کیا بن جاتی ہے وہ اپنا سب کچھ لٹا کر اپنی زندگی قربان کر دیتی ہے۔

بقیہ کردار جو صرف مرکزی کردار کی صحیح نشو و نما کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں انیسویں صدی کے ایرانی مجتہدین کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ملا محمد کا کردار جاندار ہے مگر مصنفہ نے اس کردار کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ عالم صدیقی اس ناولٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "یہ ناولٹ جمیلہ ہاشمی کی تخلیقات میں ایک منفرد حقیقت کا حامل ہے اس میں انھوں نے اپنے مخصوص اسلوب کو قائم رکھتے ہوئے ایک نئے موضوع کو اپنے قلم کی جولانگاہ بنایا ہے اور اپنے فن کو نئے زماں و مکاں سے روشناس کرایا ہے۔"[۲]

ناولٹ کی بُنت اور کرداروں کے داخلی عمل پر قرۃ العین حیدر کے اسلوب کا گہرا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا شمار اردو کے اہم تاریخی ناولٹ میں کیا جاتا ہے شہزاد منظر

۲۔ عالم صدیقی: تبصرہ "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" بشمول نیا دور کراچی۔ افسانہ نمبر شمارہ۔ ص ۲۷۵

اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"انھوں نے تاریخ کو محض پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ موضوع کے طور پر نہیں...... تاہم یہ بات کم اہم نہیں کہ قرۃ العین طاہرہ کی زندگی پر ایک خاتون ناول نویس نے قلم اٹھایا اور حقیقت یہ ہے کہ مصنفہ نے اس کے مذہبی خیالات و افکار سے بحث کرنے یا اس کی تائید و تردید کرنے کے بجائے صرف اس کی داستان حیات کو نہایت دیانتداری اور ہمدردی کے ساتھ پیش کیا ہے۔"[1]

"فاختہ" (۱۹۷۴) نہ صرف مستنصر حسین تارڑ بلکہ اردو کا اہم ناولٹ ہے۔ عصری عہد کے سب سے بڑے سوال یعنی "امن اور جنگ کے مسئلہ کو نہایت فنکارانہ پیرائے میں اٹھایا ہے۔ چوں کہ "فاختہ" کے ذریعہ مصنف نے ایک مختصر کینوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے بین الاقوامی سطح کا ایک اہم مسئلہ اپنی مخصوص تکنیک سے نمایاں کیا ہے، جو ناولٹ کا بنیادی وصف ہے کہانی میں برتاؤ اور تجسس جیسے عناصر ناولٹ میں ایک نئی معنویت پیدا کر دیتے ہیں ہر چند کہ اس پر کہیں کہیں سفر نامہ کا شبہہ ہونے لگتا ہے پھر بھی ناولٹ کی تمام خصوصیات اس میں موجود ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کیا جا سکتا۔

"فاختہ" ماسکو میں منعقدہ نوجوانوں کے پانچویں عالمی میلے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے انگلینڈ میں زیر تعلیم ایک سترہ سالہ نوجوان نوٹس بورڈ پر ایک نوٹس دیکھتا ہے جس میں امن عالم کے خواہاں نوجوانوں سے درخواست طلب کی گئی تھی کہ "اگر آپ کی عمر پچیس سال سے کم ہے اور آپ عالمی امن اور بھائی چارے کے اعلیٰ و ارفع مقاصد پر صدق دل سے یقین رکھتے ہیں تو میلے میں شمولیت کے لئے مندرجہ ذیل پتہ پر درخواست روانہ کیجیے۔"[2]

---

[1] شہزاد منظر : ناول تخلیقی ادب حصہ دوم ص ۴۷،۴۶

[2] فاختہ : ص ۸

چنانچہ امن کے متمنی اور جنگ کے مخالف اس نوجوان طالب علم کی درخواست قبول کر لی جاتی ہے وہ نوجوان پاکستان کا شہری ہے اور پاکستان سرکار وہاں کے شہریوں کو روس جانے کی اجازت نہیں دیتی پھر بھی چند نوجوان اس کی پرواہ کئے بغیر برائے شرکت وہاں پہونچ جاتے ہیں۔ ان کا کوئی ڈیلیگیشن نہیں ہوتا وہ ذاتی طور پر اس میں شرکت کرتے ہیں۔

اس ناولٹ میں سہ روزہ تقریبات کا تفصیلی ذکر کیا گیا ہے، خاص کر ایک رات کا جس میں سبھی شر کا نقاب لگا کر شریک ہوتے ہیں کوئی بھی اصل شکل میں نہیں ہوتا ساری رات آتش بازی چھوٹتی ہے۔ سبھی شراب کے نشے اور رقص میں ڈوبے ہوئے ہیں یہ سلسلہ رات بھر چلتا ہے۔ نوجوان نقلی چہروں میں ایک دوسرے پر چھینٹا کشی اور فقرے بازی کے علاوہ مذاق اڑاتے پر تلے ہیں۔ اس ایک نوجوان کو، جو ناولٹ کا مرکزی کردار ہے، اپنے اصلی چہرے میں ہے۔ اسے چند لڑکیاں جو ریچھ، فاختہ اور اونٹ ہاتھی چڑیل کی نقاب چسپاں کئے ہوئے ہیں گھیر لیتی ہیں اور خرگوش کی نقاب لا کر پہنا دیتی ہیں ایک Parlicepet جو چینی ہے، اژدہے کی نقاب چسپاں کئے ہوئے ہے وہ اس لڑکے کی مدد کرتا ہے، لیکن ناکام رہتا ہے۔ وہ بولتا ہے کہ:

> "تم منافقت برت رہے ہو۔ ان لوگوں سے ڈرتے ہو..... اپنے جذبات کا اظہار نہیں کر پاتے۔ بس میں اپنی کینچلی اتار لوں...... اب چند دنوں کی بات ہے پھر۔"[1]

یہ جملہ معنی خیز ہے اور بساطِ عالم پر جہاں بڑی طاقتیں اپنے مطابق حرکت کرنے پر چھوٹے ملکوں کو مجبور و بے بس کر دیتی ہیں، چین تیسری طاقت بن کر ابھرنے کے لئے تیار ہے اس کی چھٹ پٹاہٹ سے بھی اس کا اظہار ہوتا ہے لیکن جس طرح امن عالم

---

[1] فاختہ، ص ۳۸

کا خواہاں نوجوان کو بے راہ روی کا شکار شراب نوشی میں غرق اور بے ہودہ جانوروں کی طرح حرکتیں کرتے دکھایا گیا ہے وہ اعلیٰ سطح پر نوجوانوں کی طاقت کا مذاق اڑاتی محسوس ہوتی ہے اگر طنز کی نیت ہے تو وہ یا تو اتنا لطیف اور باریک ہے جو صاف صاف دکھائی نہیں دیتا یا پھر تمسخر کی مصداق ہے۔

"فاختہ" اس گاؤں کی رہنے والی ہے جسے جرمن بمباری نے تہس نہس کر دیا تھا ایک بم کے دھماکے میں پیدا شدہ تیز چمک میں اس کی آنکھ کی روشنی غائب ہو جاتی ہے وہ نابینا ہے اسے ناولٹ نگار نے بہت چھپا کے رکھا ہے اور قاری میں تجسس پیدا کرنے کی کوشش کی گئی کہ وہ آخر ضد پر بھی، اپنا نقاب کیوں نہیں اتارتی؟ حالاں کہ اس کا ہاتھ پکڑ کر چلنا، خود گھر تک تنہا نہ جانا، اپنے ہی وطن اور شہر کی اہم چیزوں کے بارے میں تجسسانہ طور پر پوچھنا اور کبھی نہ دیکھ سکنے کی بات کرنا، یہ سب اس کے اندھا ہونے کے بارے میں قاری کو پہلے ہی محسوس کرا دیتے ہیں لیکن پرانی کہانیوں میں جس طرح کلائمکس تک پہونچا دینے کے لیے کچھ اس طرح کا واقعہ یا حادثہ دکھا دیا جاتا تھا، اسی طرح پرانے ڈرامائی انداز میں وہ اندھی ہونے کے باوجود واقعہ کے متعلق تفصیل سے بتاتی ہے:

"جنگ بہت ہولناک ہوتی ہے...... اور منسک...... منسک رہنے والے لوگ ان ہولناکیوں کا سب سے زیادہ شکار ہوئے روزآنہ سیکڑوں جرمن طیارے ہمارے خوبصورت شہر پر بارش کرتے...... مگر پھر ایک شب ہزار پاؤنڈ وزنی آتشین بم ہمارے صحن کے عین بیچ میں آ گرا...... ایک چمک پیدا ہوئی آنکھوں کو چندھیا دینے والی چمک...... پورے چھ ماہ بعد مجھے ماسکو کے ہسپتال میں ہوش آئی......"[1]

---

[1] فاختہ: ص ۹۰

سرخ چوک پر ایک گلر بنگ انار کے دھماکہ کی آواز سے فاختہ سیڑھیوں سے لڑکھڑاتے ہوئے دریا کے کنارے پہونچ جاتی ہے جہاں پاکستانی شہری اس کے دونوں بازؤں کو تھام کر کہتا ہے۔ "دیکھ کر چلا کرو۔" اس کا جواب دیتے ہوئے فاختہ سسکی لیتی ہوئی اپنا نقاب اتار کر کہتی ہے:

"میں دیکھ کر نہیں چل سکتی۔ میری آنکھیں نہیں ہیں...... یسوع میری ماں کی مدد کو نہ آیا......."[1]

ناولٹ میں ڈرامائی عنصر کچھ زیادہ نظر آتا ہے خاص وہ حصہ جب وہ بوڑھا فلسفیانہ انداز میں کبھی جنگ نہ ہونے دینے کی تبلیغ کرتا ہے۔ اسے اس نوجوان کے دیکھتے ہی اپنے بچوں کی یاد آجاتی ہے جن کو جرمن جنگیوں نے مار ڈالا تھا جس طرح ایک اسٹیشن کی بھیڑ میں اچانک وہ بڈھا اس کے گلے سے لپٹ کر یہ سب کہتا ہے، بڑا ڈرامائی ہے۔ حالاں کہ جو بات اس نے کہی ہے وہ بہت بڑی ہے اور یہی شاید ناولٹ نگار اس ناولٹ کے بہانے کہنا بھی چاہتا ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ پر سفر نامہ کا اثر ہے مرکزی کردار "میں" کے ذریعہ ناولٹ نگار نے اس مسئلہ کو واضح کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے دوسرے کردار ضمنی ہیں۔ فاختہ کا کردار حقیقی اور فطری ہے مصنف نے اس کے کرب کو بڑے موثر پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ زبان، اسلوب، سادہ و سلیس ہے۔ علامتی تکنیک میں لکھا گیا یہ ناولٹ صرف پاکستان ہی نہیں بلکہ دنیا کی امن و آشتی کا پیغام دیتا ہے۔ بقول احمد ندیم قاسمی :-

"مستنصر حسین تارڑ کا یہ ناولٹ، قوت اور ہلاکت کے اس پاگل خانے میں، جسے ہم دنیا کہتے ہیں، اعتدال و توازن حسن و خیر اور امن و سکون

---

[1] فاختہ : ص ۹۶

کا ایک ایسا نغمہ ہے جو اقدار کی نفی کے اس ماحول میں نہایت خوبصورتی کے ساتھ زندگی کا اثبات کرتا ہے“[1]

”ضبط کی دیوار“ (۱۹۷۷) سلیم اختر کا مشہور ناولٹ ہے یوں تو سلیم اختر کا شمار بنیادی طور پر نقاد اور افسانہ نگار کی حیثیت سے کیا جاتا ہے۔ مگر انھوں نے اپنی نفسیاتی ژرف نگاہی اور فن کارانہ صلاحیت سے ”ضبط کی دیوار“ جیسا ناولٹ لکھ کر ناولٹ نگاروں کی صف میں اپنا نمایاں مقام بنا لیا۔

احمد ندیم قاسمی کے علاوہ بعض نقادوں نے ”ضبط کی دیوار“ کو طویل افسانہ کہا ہے لیکن واقعتاً یہ ایک ناولٹ ہے یہ صحیح ہے کہ اگر سلیم اختر نے ذرا محنت کی ہوتی تو یہ ایک اچھا طویل افسانہ ہو سکتا تھا کیوں کہ اس ناولٹ کے پلاٹ میں کوئی خاص پھیلاؤ یا وسعت نہیں ہے۔ ارشد جو اس ناولٹ کا مخصوص کردار ہے جس کے گرد یہ ناولٹ بنا گیا ہے اس کہانی کا ہیرو جو اچھے کردار کا لڑکا ہے جو ایک شریف ماحول میں پرورش پاتا ہے لیکن کالج میں چند بدکردار لڑکوں کی وجہ سے خراب ہو جاتا ہے وہ جو نمازی اور پرہیزگار تھا۔ ان بدکردار لوگوں کی صحبت میں فحش کتابوں سے آشنا ہو جاتا ہے۔ یہ چیزیں اس کے اندر کے سوئے ہوئے مرد، گویا یوں کہیے کہ سوئی ہوئی ہوس کو جگا دیتی ہے اور یہی ہوس اسے طوائف کے کوٹھے تک لیجاتی ہے مگر فطرتاً شریف، نیک اور کم حوصلگی کے باعث وہ طوائف سے لطف اندوز نہیں ہوتا اور واپس چلا آتا ہے اور دوستوں سے اس بنا پر پرہیز کرتا ہے تاکہ یہ لڑکے اسے نامرد نہ سمجھنے لگیں۔ لیکن انھیں بدکردار لڑکوں نے اپنے تجربوں کو اس کے سامنے بیان کیا کہ پہلی بار اکثر ایسا ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ارشد اس طوائف کے پاس دوبارہ جانے کے لیے تیار نہیں ہوتا اس کے

---

[1] فاختہ: احمد ندیم قاسمی (ٹائٹل کور)

دوست اکثر اسے ورغلاتے ہیں کہ وہ طوائف اسے اکثر یو چھتی ہے کیوں کہ اسے تم سے عشق ہو گیا ہے ارشد اس بات پر یقین کرنے کے لئے تیار نہیں ہوتا لیکن بار بار دوستوں کے کہنے پر وہ اس طوائف کے کوٹھے پر جاتا ہے۔ طوائف اسے دیکھ کر دیوانی ہو جاتی ہے۔ یہیں ناولٹ عجیب اور حیرت انگیز موڑ لیتا ہے طوائف اس کا ماتھا چومنے لگتی ہے اور کہتی ہے، میرا لڑکا اکبر اگر گھر سے فرار نہ ہوا ہوتا تو وہ بھی تمہارے جیسا ہوتا کیا تم مجھے اپنی ماں نہیں بنا سکتے۔ ناولٹ یہیں ختم ہو جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس ناولٹ کے دو مخصوص کردار ارشد اور طوائف ہیں۔ دوسرے کردار ضمنی طور پر کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ہیں، چند کردار اور مجرد و پلاٹ کی وجہ سے یہ ایک اچھا طویل افسانہ ہوسکتا تھا لیکن سلیم اختر کی جزئیات نگاری اور سماجی مشاہدوں نے اس کام کو کسی قدر طویل کر دیا ہے جس کی وجہ سے یہ ناولٹ ہو گیا۔ جیسے ارشد کے والد کے حوالے میں، مسجد اور مذہبی جوش و ولولے کا اچھا اور خوب صورت اظہار۔ کہیں کہیں طنز کے ہلکے نشتر بھی نظر آتے ہیں تاثرات انداز بیان نے ہی اس کہانی کو ناولٹ بننے میں کسی قدر مدد دی ہے:۔

"منشی جی ٹیکس کے سلسلے میں دوکان کے سارے رجسٹر بغل میں دبائے چلے آئے تھے ان کا خیال تھا کہ حکومت نے کچھ زیادہ ہی ٹیکس عاید کر دیئے اس لئے وہ اپنے حساب سے ٹیکس بچانے کی کوشش کیا کرتے تھے"[1]

جا بجا لطیف طنز نے اس ناولٹ کو خوب صورت بنا دیا ہے۔ کہانی کے حوالے سے بعض لطیف اشارے بھی اس ناولٹ کی قدر و قیمت بڑھا دیتے ہیں جیسے تقسیم اور ہجرت کا درد!:۔

---

[1] ضبط کی دیوار : ص ۲۴

"محلہ کی مسجد بہت شاندار تو نہ تھی لیکن محلوں میں پائی جانے والی عام ڈیڑھ اینٹ کی مسجدوں کے ایسی بھی نہ تھی۔ تقسیم ملک سے پہلے کرتار پورہ خالص ہندوؤں سکھوں کی آبادی تھی صرف "بنی" کے پاس چند گلیوں میں مسلمان آباد تھے اور وہ بھی کوئی اتنے خوشحال نہ تھے" [1]

لیکن ان تمام باتوں کے باوجود نئی نسل گمراہ ہو رہی ہے۔ سلیم اختر اس بات پر ایمان رکھتے ہیں کہ نئی نسل کے اندر میں کہیں ایمان اور انسان زندہ ہے اور جاگ رہا ہے، وہ کبھی کبھی براہ راست آسکتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

"آیات کی خوش الحانی اس کی روح اور ذہن میں یوں اتر رہی تھی جیسے سوکھی مٹی میں شبنم ...... اس نے نہ صرف خواب کی الجھن سے ہی نجات پائی بلکہ اب وہ ذہنی لحاظ سے خود کو بہت ہلکا بھی محسوس کر رہا تھا آج اسے صحیح معنوں میں نماز کی برکت اور خدا کی عظمت کا احساس ہوا۔" [2]

مختصر طور پر سلیم اختر کا یہ ناولٹ اوسط درجے کا ناولٹ ہے جو نئی نسل اور اس کے مسائل پر مبنی ہے لیکن اگر یہ کردار طالب علموں کے جائزے، تجربے، مشاہدے کی روشنی میں سمجھا جاتا اور کوئی نتیجہ برآمد کیا جاتا، یا کسی حل کی طرف اشارہ ہوتا تو یہ ناولٹ اردو کا اہم ناولٹ ہو سکتا تھا لیکن مشاہدے تجزیے کی محدودیت اور نیم جذباتی قسم کے انداز بیان نے اسے اوسط درجے کا ناولٹ بنا دیا۔ شہزاد منظر اس ناولٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ:

"ضبط کی دیوار" نفسیاتی ناولٹ نہیں ہے بلکہ یہ عام دکھ درد کی کہانی ہے

---

[1] ضبط کی دیوار : ص ۴۴

[2] " " " : ص ۴۸

اس میں اگرچہ کالج کے طلبہ کے پہلی بار طوائف کے یہاں جانے کے تجربے کو
بیان کیا گیا ہے لیکن یہ (اس کا) اصل موضوع نہیں ہے ...... "ضبط کی دیوار"
کا موضوع ایک طوائف کی مامتا ہے۔"[1]

"ضبط کی دیوار" کے بعد اس صنف ادب کی ترویج میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا اور تقریباً ہر بڑے ناول نگار نے طبع آزمائی کی۔ چنانچہ "اداس نسلیں" کے خالق عبداللہ حسین نے اپنے ناولٹوں کے ذریعہ اس صنف کو جدید فن اور نئی جہتوں سے روشناس کیا۔ ان کے ناولٹ "نشیب" "ندی" "واپسی کا گھر" وغیرہ کافی مقبول ہوئے:

"نشیب کا کھڈ جنت ہے یا جہنم، اسے ہمارا مقدر کہنا چاہیئے ہم اسی سمت
رواں ہیں گو بظاہر اس میں ہمارے ارادے کو دخل نہیں لیکن یہ باطن
ہی ہمارے منصوبے کا ایک حصہ ہے منصوبے کو "نئے" کی تلاش سے آگہی
کے نئے باب دلا سکیں مگر افسوس کہ انجام ہمارے اختیار میں نہیں۔ مزید
لاعلمیت کے گڈھے میں لڑھکنے بلکہ دفن ہونے پر مجبور ہیں اور یہی موضوع
عبداللہ حسین کے ناولٹ "نشیب" کا۔"[2]

ناولٹ نگار نے جو مسئلہ اٹھایا ہے اسے فنکارانہ انداز میں "نشیب" میں پیش کیا ہے۔

"ندی" اُردو کا اہم ترین ناولٹ ہے۔ جس کی وجہ سے عبداللہ حسین کو راتوں رات شہرت ملی۔ مصنف کا یہ ناولٹ دو مختلف تہذیبی کرداروں کے اشتراک سے ترتیب پاتا ہے۔ سلطان مشرقی تہذیب کا نمائندہ ہے تو بلا امریکی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے۔ ان دونوں کرداروں کے آپسی ہم آہنگی سے کہانی آگے بڑھتی ہے، اور المیہ پر ختم ہو جاتی ہے۔

---

[1] شہزاد منظر: ناول مشمولہ تخلیقی ادب۔ حصہ دوم۔ ص ۴۳

[2] نشیب: محمود واحد مشمولہ "اوراق" مئی ۱۹۸۲ء۔ ص ۳۶۴

عبداللہ حسین نے بلانکا (ناجائز لڑکی) کے طویل ترین جذبات و احساسات کی ترجمانی اپنے مخصوص پیرائے میں قلمبند کیا ہے، اس کے ارد گرد رونما ہونے والے واقعات ان کے ایجاز و اختصار کے ساتھ چلتے ہیں۔ انھوں نے اس ناولٹ کے ذریعہ مغربی تہذیب و تمدن کی چند خرابیوں کے نقوش کو ابھارنے کے ساتھ ہی ساتھ، ان کی تہذیب و تمدن سے بیزاری کا اظہار بھی کیا ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار سلطان حسین مغربی کینیڈا کی ایک یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کرنے جاتا ہے وہاں اس کی ملاقات لسانیات کی طالب علم بلانکا سے ہوتی ہے وہ نفسیاتی طور پر اس سے دلچسپی لینے لگتا ہے۔ بلانکا خوبرو اور خوش خو ہونے کے ساتھ ہی ساتھ انسان دوست ہے۔ اس کے سینے میں دنیا جہان کا درد پنہاں ہے۔ وہ کسی مرد سے اپنے دل میں پوشیدہ راز کو بتانے کے لئے بےچین رہتی ہے لیکن اسے صرف دوست ملے، مرد کوئی نہیں۔ وہ بتانا چاہتی ہے کہ اس کا وجود کسی کے جرم سے وابستہ ہے اس کی پرورش ایک امیر گھرانے میں ہوتی ہے جنھوں نے اسے گود لے لیا تھا۔ اور اس بات کا بھی انکشاف کر دینا چاہتی ہے کہ وہ ان کی اولاد نہیں۔ بلانکا ایک جگہ کہتی ہے :

"میرا وجود ایک جرم تھا۔ جو سڑک کے کنارے سرزد ہوا اور بکھڑا گیا اور نشر ہوا لیکن کسی کے سر نہ چڑھا اور ساری دنیا کی ذمہ داری بن گیا، کہ جو میں ترس کھا کر پناہ میں لے گیا جس سے سیامی بلی یا فوکس ٹیریر کتے کے بچے کو پالا جاتا ہے۔"[۱]

بلانکا صرف ایک ایسی لڑکی ہی نہیں جس کی رگوں میں مغرب کا خون ہے وہ زمینی سطح سے اُٹھ کر مغرب کا شعور بلکہ زمانے کا ضمیر بن جاتی ہے جب وہ لاپرواہی

---

[۱] ندی (سات رنگ) ص ۴۸

میں کہتی ہے کہ :

"ساری دنیا کی دوستی اور رفاقت کے بعد بھی مردوں کے دل میں ایک خواہش باقی رہ جاتی ہے، عورت کو مجبور کرنے کی، پابند کرنے کی خواہش اور ان کے پاس تخیل کی اس قدر کمی ہوتی ہے، کہ دنیا جہاں کے مسئلوں کے بعد اس بات پر آکر تان ٹوٹتی ہے، تم بڑی خوب صورت ہو، اس کے بعد عورت کے دل میں غلط فہمی پیدا ہوتی ہے' اور قید پیدا ہوتی ہے۔ اس کے بعد وہ محبوبہ بن سکتی ہے، دکھ سہہ سکتی ہے اور دکھ دے سکتی ہے لیکن دوستی نہیں کر سکتی"۔[۱]

بلانکا اپنی کیفیوں پر خود روشنی ڈالتی ہے :۔

"ہم بڑے کمینے لوگ ہیں، سب کے سب، ہمارے اندر بڑی کمزوری ہے، بڑی بددیانتی ہے اسے چھپانے کی خاطر، اپنی کشش کو قائم رکھنے کی خاطر ہمیں بہت سے اصرار کی ضرورت پڑتی ہے"۔[۲]

سلطان حسین سے دوران گفتگو بلانکا کا فلسفۂ زندگی و محبت صاف ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس کے کرب کو مصنف نے بڑے نفسیاتی پیکر میں ابھارا ہے اس کی باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک عورت روح کی گہرائیوں سے بول رہی ہے۔ جہاں مغرب کمتر نظر آنے لگتا ہے جب وہ مغربی تہذیب و تمدن کو عریاں کرتی ہے :

"یہ ہمارے ملک کا دستور ہے یہاں فرد تباہ ہو جاتا ہے' اور سوسائٹی مضبوط تر ہو جاتی ہے۔ سال کے آخر پر اعداد و شمار شائع ہوتے ہیں' اور ہمیں پتہ

---

[۱] ندی (سات رنگ) ص ۶۵

[۲] " " " ص ۷۱

چلتا ہے کہ، آج ہم دنیا کے سب سے ترقی یافتہ ملک میں رہ رہے ہیں، اور فی کس دنیا میں سب سے زیادہ کما رہے ہیں۔ اور اپنے جسموں کو دنیا کی عمدہ ترین غذا پر پال رہے ہیں اور بھاگ رہے ہیں اور پتہ نہیں کدھر جا رہے ہیں۔ ہماری روحوں کو دن بھر میں کتنی کیلو ریز کی ضرورت ہے، اس کے بعد اعداد و شمار ابھی تک شائع نہیں ہوئے۔"[1]

مصنف نے بلانکا کے کردار کے ذریعہ زندگی اور محبت کا فلسفیانہ نظریہ پیش کیا ہے جہاں وہ سلطان حسین کی معشوقہ بننے کے بجائے دوست بننے پر مصر ہے۔ سلطان حسین سے کہتی ہے:

"..... اور مجھے افسوس ہے سلطان حسین کہ میں صرف دوستی کر سکتی ہوں بس!
اب ٹھیک ہو گیا نا سلطان حسین ...... اب ہم پھر برابر کی سطح پر آ گئے ہیں
..... ہم دونوں آزاد ہیں۔ تم جہاں چاہو جس وقت چاہو مجھے چوم سکتے ہو
اور آزاد ہو سکتے ہو سمجھ گئے۔؟"[2]

یہی وجہ ہے سلطان حسین وطن واپس آنے کے بعد بھی بلانکا کو بھول نہیں پاتا۔ بلانکا کی شیریں یاد بند دریچوں سے آتی رہتی ہے۔ وہ اس لاابالی لڑکی کے بارے میں بڑی گہرائی سے سوچتا رہتا ہے کہ آخر وہ دنیا کے مردوں سے کیا چاہتی ہے۔ اچانک اسے اپنے دوست بائرن کا خط موصول ہوتا ہے کہ بلانکا نے ایک لڑکے سے شادی کر لی ہے اور دو ہفتہ بعد ندی میں ڈوب کر مر جاتی ہے۔ اس کا ڈوبنا ایک حادثہ تھا یا خودکشی یہ تو صرف بلانکا ہی بتا سکتی تھی جواب اس دنیا میں نہیں ہے۔

---

[1] ندی: (سات رنگ) ص ۸۳

[2]

عبداللہ حسین نے اس ناولٹ کے مختصر سے پلاٹ میں زندگی کے اس اچھوتے کرب و اضمحلال کو پیش کر کے اس معاشرے کی عکاسی کی ہے جہاں ناجائز اولادیں پیدا ہوتی ہیں اور ان کی زندگی گھناونے وجود کے احساس سے مسموم ہو جاتی ہیں۔ پلاٹ، کردار نگاری، اسلوب و تکنیک، ہر لحاظ سے یہ ناولٹ کامیاب ہے۔ "ندی" کا شمار اردو ناولٹ کے ارتقاء میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

ان ناولٹوں کے علاوہ سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد کثیر تعداد میں شائع ہوئے مگر معیاری ناولٹس کی تعداد چند ہی ہے جن کا جائزہ کنہی وجوہات کی بنا پر نہیں لیا جا رہا ہے سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد وجود میں آنے والے ناولٹوں میں ریاض بٹیالوی کا "سرگم کا لہو" انور خواجہ کا "مرگ بہا" منصور قیصر کا "صبح کہیں شام کہیں" ممتاز مفتی کا "لوک ریتی" (۱۹۶۲ء) عنایت اللہ کے چار ناولٹوں کا مجموعہ "منزل منزل دل بھٹکے گا" (۱۹۶۳) ضمیر الدین احمد کا "صراط المستقیم" (۱۹۶۲) عوض سعید کا "شب گزیدہ" (۱۹۶۳) اختر جمال کا "کرزن ہال" (۱۹۶۴) مسعود مفتی کا "کھلونے" (۱۹۶۶) "اُم عمارہ کا "در در روشن ہے" صبیحہ افضل کا "انجم آرا" مرزا حامد بیگ کا "تار پر چلنے والی" (۱۹۶۳) غلام عباس کا "گوندی والا تکیہ" (۱۹۸۳) س۔ کاشمیری کا ناولٹ "شری نگر چھپتر میل" (۱۹۸۳) اور مصطفٰے اکرم کا "اگرم دان" (۱۹۸۴) وغیرہ بطور خاص ہیں۔

مجموعی طور پر اس اجمالی جائزے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ پاکستان میں صنف ناولٹ نگاری کا فن بتدریج اپنے ارتقائی سفر پر گامزن ہے۔

بابِ ششم

اُردو ناولٹ کا مستقبل

آج تیزی سے بدلتے سماجی حالات، سائنس اور ٹکنالوجی کے تجربوں ایٹمی اسلحوں کی ہوڑ اور کمپیوٹرازیشن (Computerisation) نے زندگی کی قدروں کو کافی حد تک تبدیل کر دیا ہے۔ ہر شخص متعدد قسم کے مسائل اور آزمائش سے نبرد آزما ہے زندگی اتنی آسان اور سیدھی نہیں بلکہ انسانی وجود کئی حصوں میں منقسم ہے اس افراتفری اور مادیت کی ہوڑ میں ہر شخص سرگرداں دکھائی پڑتا ہے۔ ایسے دور میں معیاری ناول کی تخلیق و اشاعت ایک پیچیدہ اور دشوار کن مرحلہ بن گیا ہے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ اب جب کہ زندگی اس قدر درہم برہم اور منتشر ہوتی جا رہی ہے تمام مسائل، رجحانات و میلانات پر ایک ہی ناول میں محاکمہ کرنا ادیب کے لیے ناممکن نہیں تو جوئے شیر لانے سے کم نہیں ہے۔ روز تیزی سے بدلتے حالات جہاں راتوں رات حکومتیں بدل جاتی ہیں دنیا کے نقشے پر نئے ملک وجود میں آجاتے ہیں زندگی میں کہیں کوئی ٹھہراؤ اور توازن دکھائی نہیں دیتا بلکہ ہر شخص تیسری عالمی جنگ کے خوف سے سہما ہوا ہے ایسی حالت میں انسانی زندگی کو دیکھنے اور اس کے اظہار کا دعویٰ کرنا محض خیال خام ہی ثابت ہوگا۔

ادیب بھی اسی معاشرے کا فرد ہے اب نہ تو فنکار ہی کے پاس اتنا وقت ہے کہ وہ ضخیم ناولوں کی تخلیق کرے اور نہ قاری کو ہی اتنی فرصت ہے کہ وہ ایسے ناولوں

کا مطالعہ کر سکے۔

پھر فکشن کے قاری کو تو افسانے سے تسکین نہیں ہو سکی کیوں کہ افسانہ اور طویل افسانہ جو صرف زندگی کے کسی مسئلے کے ایک رخ یا ایک گوشے کی ترجمانی کرتا ہے۔ قاری کی جستجو قطعی پوری نہیں کر پاتا بلکہ تشنگی قائم رہتی ہے ضخیم ناولوں سے بیزاری اور مختصر افسانوں سے پیدا شدہ تشنگی سے ایک تیسری صنف کا پیدا ہونا فطری تھا اور اسی صنف کا نام نقادوں نے ناولٹ (Novelette) رکھا۔ ناولٹ نے نہ صرف قاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کیا ہے بلکہ ترویج و اشاعت کے مسئلے کو بھی کافی آسان بنا دیا ہے۔ قاری کم وقت میں وہ سب کچھ حاصل کر لیتا ہے جس کی اسے جستجو و تلاش رہتی ہے۔ آج صرف اردو میں ہی نہیں بلکہ سبھی زبانوں میں اس صنف کو مقبولیت حاصل ہو رہی ہے۔ ادھر ہندی میں تو بہت سے ناولٹ چھپ کر سامنے آئے ہیں مثال کے طور پر 'پرکھ'، 'سیتا'، 'تیاگ پتر'، (جینندر کمار)، 'بلچ نامہ' (ناگارجن) 'ایک سڑک ستاون گلیاں'، 'ٹوٹے ہوئے مسافر' (کملیشور) 'سورج کا ساتواں گھوڑا' (دھرم ویر بھارتی) 'وے دن' (نرمل ورما) 'اپنے اپنے اجنبی' (اگیہ) وغیرہ بطور خاص ہیں۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس صنف کو فروغ دینے میں پاکستانی ادیبوں کا اہم رول رہا۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کی ترویج و اشاعت بھی پاکستان میں خوب ہوئی جہاں اسے ایک علیحدہ صنف ادب کا درجہ ملا اور اس پر بڑی سنجیدگی سے غور و فکر کیا گیا۔ خاص طور سے ان مدیران کا بڑا کارنامہ ہے جنھوں نے ناولٹ نمبر شائع کر کے اس صنف کو نئی جہت دی۔

ہندوستان میں ناولٹ بہت پہلے سے لکھے جاتے رہے ہیں اس سلسلے میں ہم ڈپٹی نذیر احمد (ایامیٰ) رتن ناتھ سرشار (ہشو، کرم دھم اور بی کہاں) عبدالحلیم شرر (بدر النسا کی مصیبت) نیاز فتح پوری (ایک شاعر کا انجام، شہاب کی سرگذشت) کشن پرشاد کول (شاما

اور پریم چند (روٹھی رانی، بیوہ) کو کبھی فراموش نہیں کر سکتے۔ اسے ہم اردو ناولٹ کی ابتدائی کڑی یا اولین نقوش سے موسوم کر سکتے ہیں ہمارے یہاں دراصل ناولٹ کے ارتقاء میں سجاد ظہیر (لندن کی ایک رات) کرشن چندر (دس روپیہ کا نوٹ، دادر پل کے بچے)، سعادت حسن منٹو (بغیر عنوان کے)، عصمت چغتائی (ضدی، دل کی دنیا) جیلانی بانو (نغمہ کا سفر) خواجہ احمد عباس (ایک بوند لہو) راجندر سنگھ بیدی (ایک چادر میلی سی) قاضی عبدالستار (مجو بھیا، دارا شکوہ) قرۃ العین حیدر (ہاؤسنگ سوسائٹی، سیتا ہرن، دلربا، چائے کے باغ، اور اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو) حیات اللہ انصاری (مدار) وغیرہ مخصوص اہمیت کے حامل ہیں۔

کسی بھی صنف کے مستقبل کے بارے میں کوئی فتویٰ صادر نہیں کیا جا سکتا اور نہ کوئی جامع اصول ہی مرتب کیے جا سکتے ہیں جس عہد میں اور جب بھی کوئی Powerful قلم کار آتا ہے وہ حدود کو پار کر کے نئے اصول مرتب کرتا ہے۔ اسے Establish کرتا ہے۔ برگساں نے صحیح ہی کہا ہے، میں ماضی اور مستقبل کا قائل نہیں صرف اس لمحہ کا تصور رکھتا ہوں جس میں زندہ ہوں لمحات ایک دوسرے سے زنجیر کی کڑیوں کی طرح وابستہ ہوتے ہیں اور یہی وابستگی تخلیقی ارتقاء کو جنم دیتی ہے۔ ادھر ہر علم اور فن کے مستقبل پر غور کیا جا رہا ہے اور ڈھیر ساری کتابیں لکھی جا رہی ہیں اس مستقبل زدگی کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ماضی کو ہم یا تو بیکار و بے سود سمجھ لیں اور حال سے بھی غیر مطمئن ہو جائیں۔ کم از کم اردو ناولٹ کے بارے میں ابھی سے اس طرح سے سوچنا نامناسب ہوگا۔ کیوں کہ ابھی اس کا ماضی زیادہ پرانا نہیں اور ماضی سے کم از کم راقم الحروف غیر مطمئن نہیں بلکہ کافی پرامید ہے (خاص کر عصری مسائل اپنے موضوع اور مقصد کے اعتبار سے)، راقم السطور کا خیال ہے کہ ناولٹ کو پائیدار بنانے اسے مقبول عام کی سند لانے کے لیے ضروری ہوگا کہ اسے زندگی اور سماج کے عوامی مسائل سے جوڑا جائے۔

وہی ادب زندہ رہتا ہے، اور اسی صنف کو عوامی مقبولیت حاصل ہوتی ہے جو اپنے

عہد کی سچائیوں، جلتے سوالوں اور زندگی و سماج کے اہم مسائل کو فنی لوازمات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ ادب کا کوئی بھی قاری محسوس کر سکتا ہے کہ وہی صنف ادب مقبولیت کا حامل ہوتا ہے جو اپنے وقت کی صداقتوں، بے چینیوں اور بے قراریوں کا محاکمہ کرتا ہے۔

گذشتہ تین دہائی میں مطبوعہ اردو ناولٹوں کو دیکھنے سے ایک طرف جہاں اس صنف سے امید بندھی ہے اور اس کے مستقبل سے ایک آشا سی بندھی ہے وہیں ہم دیکھتے ہیں کہ سماجی مسائل اس سے پیدا شدہ کرب و بے چینیوں کا سامنا کرنے سے دانستہ یا غیر دانستہ طور پر اپنا دامن بچاتا سا نظر آتا ہے۔ آج کا دور ایٹمی اور ٹکنالوجی کا ہے۔ اب انسان ستاروں پر کمندیں ڈال رہا ہے۔ اسٹار وار ایک مسلمہ حقیقت بن کر سامنے آچکا ہے۔ انسان معاش و اقتصاد کے مسائل کو اٹامک طاقت اور جدید ٹکنالوجی کی مدد سے حل کرنے کے لیے کوشاں ہے۔ مگر ہمارے ادیب و فنکار رجعت قہقری کا خواب دیکھ رہے ہیں وہی عورت وہی قدیم و جدید کی کشمکش یا ہم جنس پرستی کو مسئلہ بنا کر اپنے ناول، افسانے اور ناولٹ کے ذریعہ سماج کے افکار اور افعال کو پھیلا رہے ہیں اس سے کیا حاصل۔

ہندوستان میں ایسا ناولٹ منظر عام پر نہیں آیا (بعض کو چھوڑ کر) جس میں اپنے عصری معاشرے یا زندگی کے ناگزیر مسئلے کو لے کر چلا گیا ہو۔ ایمرجنسی آئی چلی گئی، ۱۹۷۰ء کا زرعی انقلاب جیسی اہم تاریخی حقیقتیں ہمارے ادیبوں کو اپنی طرف مائل نہیں کر سکیں آج ہمارے سامنے جو مسائل ہیں ان میں کچھ مسائل آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے بھی تھے وہی اب دوسری شکل میں زیادہ بھیانک رُوپ لے چکے ہیں مثلاً غریبی و بے روزگاری، آبادی، کسان و مزدور کے مسائل ناگزیر ہیں آج ہمارے سامنے زندگی اور معاشرے کے جو متعدد سنگین مسئلے پیدا ہو چکے ہیں ان میں اخلاقی گراوٹ اور اس کے سبب خود میں ٹوٹنے، بکھرنے اور انتشار کا مسئلہ، تشدد و فرقہ واریت، زبان و علاقائیت، سیاسی جبر، استحصالی قوتوں، امن و آشتی کو بشن (جو معاشرتی، اخلاقی، تعلیمی اور سیاسی ہیں) جیسے اہم مسائل کے علاوہ پنجاب، آسام ایزدوم

جیسے مسئلے بطور خاص ہیں جسے ادیبوں نے اپنے ناولٹوں کا موضوع نہیں بنایا ایسے اہم مسائل اور جلتے سوالوں نے ان ادیبوں کو اپنی طرف راغب نہیں کیا، کیوں ؟ اس کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ آج یہ سوال صرف ناولٹ نگاروں سے ہی نہیں سبھی اصناف ادب سے تعلق رکھنے والوں سے ہے۔ اچھا ادب تصنیف کرنا ہے تو آج ادیبوں کو ان سوالوں سے گریز کرنے کے بجائے اُن کا سامنا کرنا ہوگا۔

متذکرہ بالا چند خامیوں کے باوجود دورِ حاضر، ناولٹ کے لیے ہمیں پُر امید کرتا ہے آج جبکہ کتابوں کی اشاعت ایک اہم مسئلہ بن چکی ہے ضخیم ناولوں کو پڑھنے کی فرصت ہی نہیں بلکہ ان کا چھپنا بھی کافی مشکل ہوگیا ہے اور افسانے پھر بھی قاری کو پوری طرح مطمئن نہیں کرپاتے، ناولٹ کی مقبولیت عین فطری ہے۔ ناولٹ جہاں زندگی اور سماج کے اہم مسائل کو فنی لوازمات کے ساتھ پیش کرتا ہے وہیں تفصیل کو اختصار کیساتھ پیش کر کے قاری کی تشنگی اور بیزاری کو بھی ختم کر دیتا ہے۔ اور یہ وقت کی اہم ضرورت بھی ہے لیکن کوئی صنف ادب صرف اپنی ضخامت اور اختصار کی بنا پر پائیدار یا مقبول عام نہیں ہوسکتی جب تک کہ اپنے عہد کے مسائل، جلتے سوالوں، انسانی زندگی کی کشمکش اور بے چینی کو پوری فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا جائے، اسے وہ پائیداری نہیں مل سکتی جو کسی ادب کو عظیم مقام دلاتا ہے۔ آج انور سجاد، ممتاز شیریں، جمیلہ ہاشمی، عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو وغیرہ سے ایک امید بندھتی ہے اور ناولٹ کے شاندار مستقبل پر بھروسہ کیا جاسکتا ہے۔

کتابیات

کتاب	مصنف و مرتب	ناشر	سنۂ اشاعت
اردو زبان اور فن داستان گوئی	پروفیسر کلیم الدین احمد	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۷۷
اردو کی نثری داستانیں	پروفیسر گیان چند جین	انجمن ترقی اردو پاکستان بار دوم	۱۹۶۹
اردو ناول پریم چند کے بعد	ڈاکٹر ہارون ایوب	اردو پبلیشرز لکھنؤ	۱۹۷۸
اصول انتقاد ادبیات	سید عابد علی عابد	مجلس ترقی ادب لاہور بار اول	۱۹۶۰
افسانہ اور اس کی غایت	مجنوں گورکھپوری	مکتبہ ایوان اشاعت	
اُردو ناول کی تنقیدی تاریخ	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ بار دوم	۱۹۶۲
ادبی تخلیق اور ناول	" "	مکتبہ اسلوب کراچی بار اول	۱۹۶۳
اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	ڈاکٹر سلیم اختر	سنگ میل پبلیکیشنز لاہور بار چہارم	۱۹۷۵
ادب اور ادیب	ڈاکٹر اعجاز حسین	ادارہ انیس اردو الٰہ آباد	۱۹۶۰
اردو ناول کا نگار خانہ	کے۔ کے کھلر	سیمانت پرکاش دہلی بار اول	۱۹۸۳
اردو افسانہ و افسانہ نگار	ڈاکٹر فرمان فتحپوری	مکتبہ جامعہ دہلی (ہند) بار اول	۱۹۸۳
اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	سید احتشام حسین رضوی	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	۱۹۸۳
افسانہ حقیقت سے علامت تک	ڈاکٹر سلیم اختر	اردو رائیٹرس گلڈ الٰہ آباد بار اول	۱۹۸۰
اردو افسانہ روایت و مسائل	پروفیسر گوپی چند نارنگ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۸۱
ادب کا مطالعہ	ڈاکٹر اطہر پرویز	اردو گھر علی گڈھ بار دہم	۱۹۸۰
اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش	ڈاکٹر انور سدید	اردو رائیٹرس گلڈ الٰہ آباد بار اول	۱۹۸۳
ارسطو سے ایلیٹ تک	ڈاکٹر جمیل جالبی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۷۷
اصناف ادب اردو	ڈاکٹر قمر رئیس و خلیق انجم	سرسید بک ڈپو بار ششم	۱۹۷۶

کتاب	مصنف	ناشر / مقام / اشاعت	سنہ
افسانوی ادب	ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی	مصنف دہلی بار اول	۱۹۸۳
اردو افسانہ سماجی و ثقافتی پس منظر	ڈاکٹر عزیز فاطمہ	مصنف بار اول	۱۹۸۴
اندھیرا اُجالا	خواجہ احمد عباس	اشارہ پبلیکیشنز دہلی	
اردو ناول آزادی کے بعد	ڈاکٹر اسلم آزاد	نکھار پبلیکیشنز مئو	۱۹۸۱
اردو ناولوں میں سوشلزم	ڈاکٹر زرینہ عقیل	مصنف بار اول	۱۹۸۲
ادب کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر سلام سندیلوی	نسیم پبلیشرز لکھنؤ بار چہارم	۱۹۷۱
آزادی کے بعد ہندوستان کا اردو ادب	ڈاکٹر محمد ذاکر	مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی بار اول	۱۹۷۶
اردو میں ترقی پسند تحریک	خلیل الرحمان اعظمی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ بار دوم	۱۹۷۹
اُردو ادب رجحانات پر ایک نظر	ڈاکٹر عبدالعلیم	آزاد کتاب گھر دہلی	
انگریزی ادب کی مختصر تاریخ	ڈاکٹر محمد یسین	انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ	۱۹۷۰
ایامیٰ	ڈپٹی نذیر احمد	مطبع فیضی دہلی	۱۸۹۱
ایک شاعر کا انجام	نیاز فتحپوری	ادارۂ العالیہ کراچی	۱۹۶۰
الجھی ڈور	صالحہ عابد حسین	ناولستان نئی دہلی	
ایک چادر میلی سی	راجندر سنگھ بیدی	مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی بار چہارم	۱۹۸۳
باغ و بہار	میر امن دہلوی	رام نرائن لال بینی مادھو الٰہ آباد	۱۹۸۱
بیسویں صدی میں اردو ناول	ڈاکٹر یوسف سرمست	نیشنل بکڈپو حیدرآباد بار اول	۱۹۷۳
بگڑی ہوئی دلہن	رتن ناتھ سرشار	اصح المطابع لکھنؤ	۱۳۴۰ھ
بیس نئی کہانیاں	ڈاکٹر علی احمد فاطمی	نصرت پبلشرز لکھنؤ	۱۹۷۸

بغیر عنوان کے	سعادت حسین منٹو	ساقی بکڈپو دہلی دہلی	۱۹۸۳
بدر النساء کی مصیبت	عبدالحلیم شرر	ظفر بکڈپو لاہور	۱۸۹۹
بیوہ	پریم چند	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۸۲
بے جڑ کے پودے	سہیل عظیم آبادی	نصرت پبلشرز لکھنؤ	
پت جھڑ کی آواز	قرۃ العین حیدر	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۷۰
پی کہاں (ہندی ایڈیشن)	رتن ناتھ سرشار	سرسوتی پریس بنارس	۱۹۵۱
پتھر الپتھر	اپیندر ناتھ اشک	نیا ادارہ الہ آباد بار اول	۱۹۸۱
پریم چند اور تعمیر فن	ڈاکٹر جعفر رضا	شبستان الہ آباد بار دوم	۱۹۸۰
پریم چند حیات و کارنامے	پروفیسر قمر رئیس	مکتبہ عالیہ رامپور بار اول	۱۹۶۳
پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	〃	سرسید بکڈپو علی گڑھ بار اول	۱۹۵۹
تلاش و توازن	ڈاکٹر قمر رئیس	ادارہ خرام پبلیکیشنز دہلی بار اول	۱۹۶۸
ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ	ڈاکٹر صادق حسین	اردو مجلس دہلی بار اول	۱۹۸۱
تحریک آزادی میں اردو کا حصہ	ڈاکٹر معین الدین عقیل	انجمن ترقی اردو کراچی	۱۹۷۶
تنقیدی اشارے	پروفیسر آل احمد سرور	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ بار سوم	۱۹۵۵
تنقیدی تناظر	پروفیسر قمر رئیس	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ بار اول	۱۹۷۸
ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ	ہنس راج رہبر	دہلی	۱۹۶۷
ترقی پسند ادب	عزیز احمد	ادارہ اشاعت اردو حیدرآباد بار اول	۱۹۴۵
ترقی پسند ادب	سردار جعفری	انجمن ترقی اردو علی گڑھ بار دوم	۱۹۵۷
تم کون ہو	آمنہ ابوالحسن	حیدرآباد بار اول	۱۹۶۴
تنقید کیا ہے	پروفیسر آل احمد سرور	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۵۹

ٹالسٹائے — محمد مجیب، ڈاکٹر محمد یٰسین — نیشنل بک ٹرسٹ نئی دہلی ۱۹۷۶

چراغ تہہ داماں — اقبال متین — نصرت پبلیشرز لکھنؤ

حسرت موہانی حیات و کارنامے — ڈاکٹر احمر لاری — مصنف باراول ۱۹۷۳

داستان سے افسانے تک — وقار عظیم — سلطانہ بک ڈپو دہلی ۱۹۶۶

دادر پل کے بچے — کرشن چندر — ایشیا پبلیشرز دہلی

دل کی دنیا — عصمت چغتائی — ہند پاکٹ بک دہلی

دو بوند پانی (ہندی) — خواجہ احمد عباس — ہند پاکٹ بک دہلی باراول ۱۹۷۲

رسائی — جوگیندر پال — نصرت پبلیشر لکھنؤ ۱۹۷۳

روٹھی رانی — پریم چند — لاجپت رائے اینڈ سنس بار ششم ۱۹۷۱

روپی — جمیلہ ہاشمی — اردو رائیٹرس گلڈ الٰہ آباد ۱۹۸۰

روسی ادب — محمد مجیب — انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۰

سرشار ایک مطالعہ — پریم پال اشک — آزاد کتاب گھر دہلی باراول ۱۹۶۴

رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری — سید لطیف حسین ادیب — کل پاکستان انجمن ترقی اردو کراچی، باراول ۱۹۶۱

سات رنگ — عبداللہ حسین — شعور پبلیکیشنز نئی دہلی ۱۹۸۳

شہاب کی سرگذشت — نیاز فتحپوری — نسیم بک ڈپو بارسوم ۱۹۸۴

شیاما — کشن پرشاد کول — دی انڈین پریس الٰہ آباد

ضدی — عصمت چغتائی — مکتبہ الفاظ علی گڈھ ۱۹۸۲

ضبط کی دیوار — سلیم اختر — نصرت پبلیشر لکھنؤ ۱۹۸۳

طوفان کی کلیاں — کرشن چندر — مکتبہ شاہراہ دہلی باراول ۱۹۵۴

غبار شب — قاضی عبدالستار — نصرت پبلیشرز لکھنؤ باراول ۱۹۷۴

فسانۂ عجائب — رجب علی بیگ سرور — رام نرائن لال بینی مادھو الٰہ آباد — بار دوم ۱۹۷۶

فرانسیسی ادب — ڈاکٹر یوسف حسین خاں — انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۲

فسانۂ آزاد — رتن ناتھ سرشار — مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۰

فن افسانہ نگاری — وقار عظیم — چمن بک ڈپو دہلی بار سوم

فاختہ — مستنصر حسین تارڑ — التحریر لاہور بار دوم ۱۹۸۰

قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ — قرۃ العین حیدر — ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ بار اول ۱۹۸۱

قرۃ العین حیدر اور ناول کا فن — پروفیسر عبدالسلام — اعجاز پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۳

قرۃ العین حیدر کا فن — ڈاکٹر عبدالمغنی — موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی — بار اول ۱۹۵۵

کرشن چندر کے ناولوں میں
ترقی پسندی — حیات افتخار — نسیم بک ڈپو لکھنؤ بار اول ۱۹۸۲

کُرم دُھرم — رتن ناتھ سرشار — سیمانت پرکاشن دہلی ۱۹۸۲

گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو — کرشن چندر — ایشیا پبلیشرز دہلی

لندن کی ایک رات — سجاد ظہیر — آزاد کتاب گھر دہلی

مرزا محمد ہادی، مرزا اور رسوا — ڈاکٹر میمونہ بیگم انصاری — مجلس ترقی برائے ادب لاہور ۱۹۶۳

مدار — حیات اللہ انصاری — کتاب دان لکھنؤ ۱۹۸۱

مغربی تصانیف کے اردو تراجم — مولوی میر حسن — ادارہ ادبیات اردو خریت آباد ۱۹۳۹

مختصر افسانے کا فنی تجزیہ — ڈاکٹر فردوس فاطمہ — انجمن ترقی اردو ہند بار اول ۱۹۷۵

مختصر تاریخ ادب اردو (ترمیم شدہ) — ڈاکٹر اعجاز حسین — جاوید پبلشرز الٰہ آباد ۱۹۸۴

ناول کی تاریخ تنقید — سید علی عباس حسینی — انڈین بک ڈپو بار اول

نذیر احمد شخصیت اور کارنامے	ڈاکٹر اشفاق اعظمی	مصنف	۱۹۷۴
نئے ادبی رجحانات	ڈاکٹر اعجاز حسین	کتابستان الہ آباد بار پنجم	۱۹۷۵
ناول کیا ہے؟	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی		
	نورالحسن ہاشمی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ بار پنجم	۱۹۷۶
نیا ادب	رشید امجد	تعمیر ملت پبلشرز (پاکستان)	۱۹۶۹
ناول کا فن	عبدالکلام قاسمی	ایجوکیشنل ہاؤس علی گڑھ باراول	۱۹۷۸
نیاز فتحپوری	ڈاکٹر امیر عارفی	انجمن ترقی اردو نئی دہلی	۱۹۷۷
نیا ادب	کشن پال کول	انجمن ترقی اردو (پاکستان)	۱۹۴۹
نشیب	عبداللہ حسین	مکتبہ جامعہ دہلی باراول	۱۹۸۲
نذیر احمد کی ناول نگاری	ڈاکٹر اعجاز علی ارشد	مصنف پٹنہ باراول	۱۹۸۴

رسائل

آج کل، دہلی دسمبر ۱۹۶۳ء — ترقی پسند ادب کی تحریک کا منشور، لکھنؤ ۱۹۳۶ء

آج کل، دہلی ۱۹۶۲ء

اردو، جلد ۳۰ — زبان و ادب، پٹنہ جنوری تا اپریل ۱۹۸۱ء

ادب لطیف، لاہور پاک نومبر ۱۹۵۰ء — (سہیل عظیم آبادی نمبر)

اوراق، پاکستان مئی ۱۹۸۲ء — سویرا، لاہور پاک شمارہ ۵، ۶

تعمیر ہریانہ، ہریانہ کرشن چندر نمبر دسمبر ۱۹۶۸ء — سویرا، لاہور پاک شمارہ ۲۱، ۲۰، ۱۹

تخلیقی ادب، حصہ دوم عصری مطبوعات ۱۹۸۰ء — سب رس، حیدرآباد فروری ۱۹۶۷ء

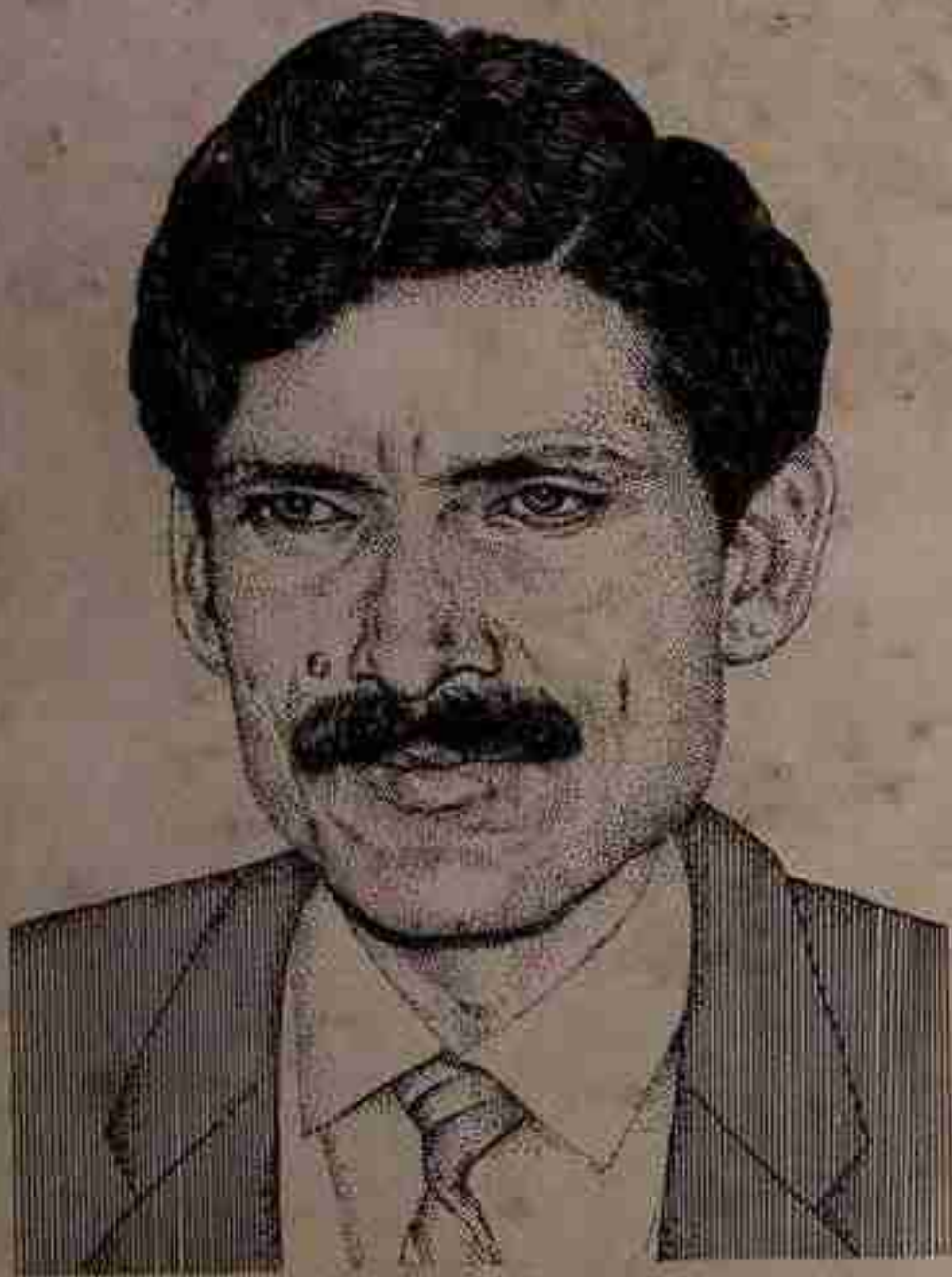
ساقی، کراچی پاک شمارہ ۴ سنہ ۱۹۶۳ء
(ناولٹ نمبر)
ساقی، کراچی پاک جون سنہ ۱۹۶۵ء (ناولٹ نمبر)
سیپ، کراچی پاک شمارہ ۴
سیپ، کراچی پاک شمارہ ۱۰ (ناولٹ نمبر)
شاہکار، الٰہ آباد شمارہ ۵۵ (ناولٹ نمبر)
شاعر، بمبئی شمارہ ۲، ۳ سنہ ۱۹۷۱ء (ناولٹ نمبر)
شاعر، بمبئی فروری سنہ ۱۹۶۶ء
شاعر، بمبئی شمارہ ۷، ۶، ۵ سنہ ۱۹۷۰ء (ہمعصر اردو ادب نمبر)
شاعر، بمبئی شمارہ ۷، ۶ سنہ ۱۹۷۶ء
شاعر، بمبئی دسمبر سنہ ۱۹۶۲ء
شاعر، بمبئی شمارہ ۳، ۴ سنہ ۱۹۶۷ء (کرشن چندر نمبر)
شب خون، الٰہ آباد مارچ سنہ ۱۹۶۷ء
شب خون، الٰہ آباد اگست سنہ ۱۹۶۸ء
شب خون، الٰہ آباد دسمبر سنہ ۱۹۷۱ء
شب خون، الٰہ آباد شمارہ ۵، سنہ ۱۹۷۳ء
شب خون، الٰہ آباد شمارہ ۵ سنہ ۱۹۸۴ء
شہپر، الٰہ آباد اگست سنہ ۱۹۶۴ء
صبا، حیدرآباد جون، جولائی سنہ ۱۹۵۶ء
صبا، حیدرآباد دسمبر، جنوری سنہ ۱۹۶۳ء
صبح نو، ایریل سنہ ۱۹۷۰ء

صحیفہ، شمارہ ۳۰
عصری ادب، دہلی شمارہ ۱۳، ۱۱ سنہ ۱۹۷۳ء
علی گڑھ میگزین، علی گڑھ ۱۹۷۹ء ۔ سنہ ۱۹۸۲ء
فکر و فن، ہماچل پردیش شمارہ ۶ سنہ ۱۹۸۵ء
قند، مردان پاک شمارہ ۱۲ (ناولٹ نمبر)
کتاب نما، نئی دہلی شمارہ ۱۱، نومبر سنہ ۱۹۸۵ء
مہر نیم روز، پاکستان فروری سنہ ۱۹۵۶ء
نیا دور، لکھنؤ نومبر، دسمبر سنہ ۱۹۸۵ء
نیا ادب اور کلیم لکھنؤ جنوری، فروری سنہ ۱۹۴۱ء
نگار، لکھنؤ سنہ ۱۹۴۳ء
نقوش، لاہور پاک شمارہ ۲۰، ۱۹
نقوش، لاہور پاک جلد دوم افسانہ نمبر
نقوش، لاہور پاک شمارہ ۱۸، ۱۷ (ناولٹ نمبر)
نگارش، امرتسر جلد ۴ شمارہ ۴ (ناولٹ نمبر)
نگارش، امرتسر شمارہ ۸، ۷
نیا دور، کراچی پاک شمارہ ۴۴، ۴۳
نیا دور، کراچی پاک شمارہ ۲۶، ۲۵
نیا دور، کراچی پاک شمارہ ۳۲، ۳۱
نیا دور، کراچی پاک شمارہ ۱۰، ۹
کتاب، لکھنؤ جنوری سنہ ۱۹۷۳ء

A hand Book to Literature	Flirt Thrall & AddissionHibberaf	Newyark	1960
A Dictionary of Literary Terms	J.A. Cuddon	U.K.	1977
A Dictionary of French Literature			
A Supplement to the Oxford			
English Dicionary	R.W.Burchfield	Voll-II	1976
Aspects of the Novel	Forster E.M.	London	1962
Cenvas of the English Novel	Edwerd Wagankncht		
Compton's Pictured			
Encyclopaedia		Voll---10	1954
Dictionary of World			
Literary Terms	Sheplay(ed)		
Encyclopaedia Britanica		Voll 16	1973
Encyclopaedia Americana		Voll 20	1960
Encyclopaedia of Literature		Voll-1	1953
Guide to Modern Thought	C.E.M. Joad	London	1943
Great American Short Novels	William Philips		1946
Munshi Prem Chand	Madan Gopal	Delhi	1964
Modern Short Story	H.E. Bates		1958
Psychology	William James	Newyark	1920
Reader Companion to			
World Literature	Edger AllenPoe		1958
Reading a Novel	Walter Allen	London	1956
Soviet Russia	Pt.J. Nehru		
Six Great Modern Short Novels		Newyark	1954
Tradition & Dream	Walter Allen	London	1964
The Art of Writing	Andrey Mouvois		
The Development of			
English Novel	Ralph Fox		
The Novel & People	Ralph Fox	Moscow	1956
TheComplete Short Novel	D.H. Lawrence Keith Sagar	U.K.	1982
The Novelist on The Novel	Ed.MiriamAllett.	London	1969
The Columbia Encyclopaedia		Columbia	1950
The New Book of Knowledge		Voll--13	1972
The Structure of the Novel	Edwin Muir	London	1963
The Technique of the Novel	Thomas H.Uzzel	U.S.A.	1947
The English Novel	J.B. Priestley	London	1905
The Art of Novel	Petham Edgar	Newyark	1933

हिन्दी लघु उपन्यास	डा० घनश्याम 'मधुप'	राधाकृष्ण प्रकाशन दिल्ली प्रथम संस्करण १९७१
हिन्दी लघु उपन्यास	डा० अमर गणेश जयसवाल	विद्या विहार कानपुर प्रथम संस्करण १९८४
हिन्दी लघु उपन्यास का शिल्प	डा० माधुरी खोसला	
हिन्दी उपन्यास	इन्द्रनाथ मदान	राजकमल प्रकाशन दिल्ली प्रथम संस्करण १९६६
हिन्दी उपन्यास कला	डा० प्रताप नारायण टंडन	हिन्दी समिति लखनऊ प्रथम संस्करण १९६५
हिन्दी उपन्यास	डा० सुषमा प्रियदर्शिनी	
हिन्दी उपन्यास शिल्प और प्रयोग	डा० त्रिभुवन सिंह	हिन्दी प्रचारक संस्थान वाराणसी १९७३
हिन्दी उपन्यास पहचान व परख	डा० इन्द्रनाथ मदान	
प्रेमचन्द चिट्ठी पत्री	अमृत राय	
प्रेमचन्द एक अध्ययन	डा० राम रतन भटनागर	१९५१
कुछ विचार	प्रेम चन्द्र	सरस्वती प्रेस बनारस १९३१
'आलोचना' (त्रैमासिक)	उपन्यास विशेषांक अंक- १३	१९५४
उर्दू कालीन उपन्यास	अमृता प्रीतम	१९७५
दो बूंद पानी (हिन्दी संस्करण)	ख्वाजा अहमद अब्बास	१९७२
पी कहाँ	पंडित रतननाथ 'सरशार'	
हिन्दी साहित्य कोश	संपादक धीरेन्द्र वर्मा	ज्ञानमंडल, वाराणसी, प्रथम संस्करण, संवत २०१५

URDU NOVELETTE KA TAHQUIOUI-TANQUIDI TAJZIA

Dr. Syed Wazahat Husain Rizvi

ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی نے اپنی تحقیق کے لئے ایک ایسے موضوع کا انتخاب کیا ہے جو متنازع فیہ ہے۔ محترمہ قرۃ العین حیدر اپنی تخلیق "ہاؤسنگ سوسائٹی" کو طویل افسانہ سمجھتی ہیں، مگر کئی نقادوں نے اسے ناولٹ قرار دیا ہے۔ ناولٹ اور ناول اور ناولٹ اور طویل افسانہ میں بنیادی فرق کیا ہے؟ اسے طے کیے بغیر ناولٹ کی پہچان ممکن نہیں۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ ڈاکٹر رضوی نے اپنے مقالے میں اردو، ہندی اور انگریزی کے معتبر نقادوں کی آراء سے مدلل بحث کرتے ہوئے ناولٹ کی شناخت متعین کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ بعد ہ اس کی روشنی میں اردو میں ناولٹ نگاری کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا۔

ناولٹ پر یہ پہلا تحقیقی مقالہ ہے آئندہ جب بھی اس موضوع پر اظہار خیال کیا جائے گا تو اسے بنیادی ماخذ کی حیثیت حاصل ہوگی۔

پروفیسر احمر لاری
سابق صدر شعبہ اردو
گورکھپور، یونیورسٹی گورکھپور